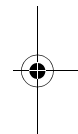
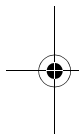
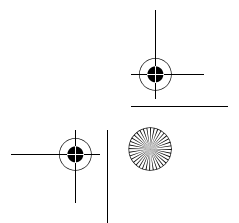
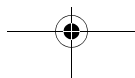
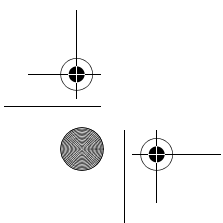
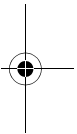
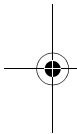
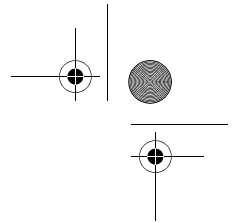
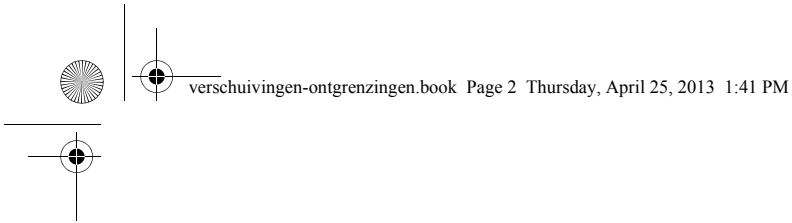


## **Verschuivingen en ontgrenzingen**

Opstellen over moderne Nederlandse literatuur





# Verschuivingen en ontgrenzingen

~~~~~

Opstellen over moderne  
Nederlandse literatuur

Anne Marie MUSSCHOOT



ACADEMIA PRESS

© Academia Press

Eekhout 2

9000 Gent

T. (+32) (0)9 233 80 88

info@academiapress.be

F. (+32) (0)9 233 14 09

www.academiapress.be

De publicaties van Academia Press worden verdeeld door:

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel

Sint-Kwintensberg 87

B-9000 Gent

T. 09 255 57 57

info@story.be

F. 09 233 14 09

www.story.be

Ef & Ef Media

Postbus 404

3500 AK Utrecht

info@efenefmedia.nl

www.efenefmedia.nl

Anne Marie Musschoot

Verschuivingen en ontgrenzingen – Opstellen over moderne Nederlandse literatuur

Gent, Academia Press, 2013, ### pp.

Cover: ????

ISBN 978 90 382 #### #

D/2013/4804/###

NUR ###

U####

Opmaak: proxessmaes.be

*Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgeverij.*

# Inhoud

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Woord vooraf</b> .....                                                                      | III |
| <b>Deel 1. Rondom Buysse en van de Woestijne</b> .....                                         | I   |
| 1. De sociaal-kritische traditie in Vlaanderen .....                                           | 3   |
| <i>Eugeen Zetternam en Cyriel Buysse</i>                                                       |     |
| 2. Tussen twee eeuwen .....                                                                    | 19  |
| <i>Enkele beschouwingen over de verstrengeling van twee culturen<br/>in het fin de siècle</i>  |     |
| 3. Karel van de Woestijne als chroniqueur van de Frans-Belgische<br>letteren .....             | 33  |
| 4. Gezelle – Van de Woestijne – Van Ostaijen en de traditie van<br>de <i>poésie pure</i> ..... | 45  |
| <b>Deel 2. Rondom Elsschot en Gilliams</b> .....                                               | 59  |
| 5. Op zoek naar Willem Elsschot in <i>Villa des Roses</i> .....                                | 61  |
| 6. Maurice Gilliams .....                                                                      | 73  |
| <i>Schrijven als zelfonderveraging</i>                                                         |     |
| 7. Eerherstel voor het ‘tweede cahier’ van Gilliams’ <i>Elias</i> ? .....                      | 89  |
| <b>Deel 3. Van modernisme naar postmodernisme</b> .....                                        | 103 |
| 8. Johan Daisne als romanvernieuwer .....                                                      | 105 |
| 9. Louis Paul Boon: <i>Abel Gholaerts</i> .....                                                | 117 |
| <i>Een omstreden boek?</i>                                                                     |     |

## INHOUD

|                                                                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| 10. Leon de Winter en Peter Handke. ....                                   | 131        |
| <i>Vormen van postmodernisme</i>                                           |            |
| 11. Louis Ferron: gefascineerd door het kwade. ....                        | 143        |
| <i>Meerduidigheid en omkeerbaarheid in Hoor mijn lied, Violetta (1982)</i> |            |
| 12. Het gekoesterde ego. ....                                              | 153        |
| <i>Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium</i>           |            |
| 13. Schrijven als een vorm van literaire archeologie. ....                 | 165        |
| <i>Over Paul de Wispelaeres Het verkoolde alfabet</i>                      |            |
| <b>Deel 4. Over Stefan Hertmans. ....</b>                                  | <b>177</b> |
| 14. Stefan Hertmans: van fascinatie naar reflectie. ....                   | 179        |
| 15. Stefan Hertmans en Wallace Stevens. ....                               | 187        |
| <i>Een postmodernistische dialoog met de modernistische traditie</i>       |            |
| 16. Creatief zwerven zonder kompas. ....                                   | 201        |
| <i>Stefan Hertmans als essayist</i>                                        |            |
| <b>Noten. ....</b>                                                         | <b>211</b> |
| <b>Verantwoording. ....</b>                                                | <b>241</b> |
| <b>Register. ....</b>                                                      | <b>245</b> |

## Woord vooraf

De behoefte om de opstellen en studies te bundelen die in de loop van de jaren zijn ontstaan, is mij altijd vreemd gebleven. Het ging immers om bijdragen aan boeken en tijdschriften die voor het grootste deel op verzoek werden geschreven en dus een zeer divers karakter hadden.

Maar in 1994, toen ik vijftig werd, namen Yves T'Sjoen en Hans Vandevoorde, beiden toen nog medewerkers, tot mijn grote verrassing het initiatief om een bundel samen te stellen. In *Op voet van gelijkheid* hebben ze uit de vele kritieken, essays en wetenschappelijke bijdragen een aantal meer uitgewerkte literair-historische, poëtische en romananalytische opstellen gekozen die vaak moeilijk te vinden waren voor een ruim publiek omdat ze opgesloten zaten in vaktijdschriften, in uitverkochte verzamelde werken of in een nauwelijks verspreide huldebundels. Toen de bundel eenmaal verschenen was bleek er vrij veel belangstelling voor te bestaan en werd er ook veel naar verwezen.

Het voorhanden materiaal is inmiddels aanzienlijk aangegroeid en het bezwaar dat heterogene karakter ervan niet tot één homogeen geheel bewerkt zou kunnen worden is overwonnen. Het had een boek kunnen worden over Karel van de Woestijne, maar de resultaten van de jarenlange studie van de grote Gentse dichter zijn inmiddels geïntegreerd in het monumentale proefschrift van Hans Vandevoorde, *De spiegel van Achilles. Karel van de Woestijne en de allegorie* (2006), dat (onder veel meer) een synthese van het bestaande onderzoek bevat. Ook de vertrouwde met die andere grote *fin de siècle*-schrijver, Cyriel Buysse, had tot een boek kunnen uitgroeien, maar ook dat werd helemaal overbodig gemaakt door de al even indrukwekkende biografie van Joris van Parys, *Het leven, niets dan het leven. Cyriel Buysse en zijn tijd* (2007). Behalve Buysse en Van de Woestijne, de twee zwaartepunten in mijn onderzoek, hebben zich echter in de moderne Nederlandstalige literatuur, met haar vele internationale raakpunten en ontwikkelingen, nog diverse andere, uitnodigende onderwerpen aangediend. Die vele stukken bleken ook,

## WOORD VOORAF

achteraf beschouwd, meer samenhang te vertonen dan gedacht. Er werd dus een nieuwe keuze gemaakt, die zich heeft gekristalliseerd rond juist deze twee begrippen: internationale contacten en ontwikkelingen. Het overwicht kwam hierbij te liggen op de literatuur uit het Zuiden, hoewel ook twee Noord-Nederlandse auteurs aan bod komen (Leon de Winter en Louis Ferron); het hadden er meer kunnen zijn (met analyses van Alberts, Bernlef, Bordewijk, Brouwers, Haasse), maar de concentratie op verandering en verschuiving heeft de keuze bepaald en beperkt. De fascinatie voor het verleggen van grenzen, voor vernieuwing en overgang, voor verschuivingen en aftasten van mogelijkheden en breuklijnen hangt samen met wat voor velen de essentie van lezen uitmaakt: het zoeken om te begrijpen, om mogelijke betekenissen te geven en om veranderingen te bevatten. Deze wijze van zoekend lezen en kijken naar wat grensverleggend is, raakt ook aan het onvoorspelbare mechanisme dat de motor is van de literatuurgeschiedenis. Daarom werd de voorrang gegeven aan de dieper gravende tekststudies die een literair-historische ontwikkeling en/of poëtische verschuiving laten zien, veeleer dan aan de zeer disparate literair-kritische opstellen, die tot een vluchtiger genre behoren.

De uiteindelijk geselecteerde teksten werden samengebracht in vier afdelingen, waarin een chronologische lijn zit: eerst komt (dan toch) het *fin de siècle* aan bod, met studies rondom Buysse en Van de Woestijne. Hierin wordt aandacht gevraagd voor de sociaal-kritische traditie die zich eerder en intenser heeft voorgedaan in het zuiden dan in het noorden van ons taalgebied. Daarna wordt uitgebreid ingegaan op een comparatistisch onderwerp: de zo verrijkende verstrengeling van de Germaanse en de Latijnse cultuur, die zich ook vooral in Vlaanderen heeft gemanifesteerd. Van de Woestijne is zowat de verpersoonlijking geweest van deze ‘dubbeltcultuur’, die hij zelf – zoals bij het fenomeen en bij zijn natuur past – steeds als ‘dubbel’ heeft ervaren: als een vloek en als een zegen. Diezelfde Van de Woestijne heeft ook een centrale rol gespeeld in de ontwikkeling van de ‘poësie pure’, die een poëtische ontwikkeling laat zien van Gezelle tot Van Ostaijen en dus ook, zoals in de meesterlijke invloedenstudie *Van Ostaijen tot heden* (2001) van Geert Buelens is gebleken, tot vandaag doorwerkt.

Een tweede deel bevat drie studies over twee grote prozaschrijvers van het modernisme: Willem Elsschot en Maurice Gilliams. Elsschot komt met zijn meest internationale roman aan bod, met name zijn debuut *Villa des Roses*, dat in eigen tijd een complete verrassing was maar een klassieker is geworden die,



## WOORD VOORAF

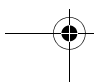
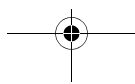
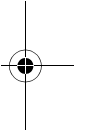
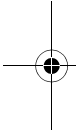
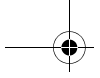
vreemd genoeg, toch relatief weinig aandacht heeft gekregen. Gilliams wordt dan weer op het breukvlak van internationale stromingen – romantiek, symbolisme en modernisme – gesitueerd, waarbij ook het verworpen ‘tweede cahier’ van de invloedrijke roman *Elias* in eer wordt hersteld. Dit tegen de wil van de auteur in. Maar nieuwe inzichten van de editietheorie maken dit eerherstel niet alleen nodig, doch zelfs noodzakelijk.

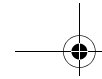
Het omvangrijkste deel van de bundel omvat zes studies over de grote vernieuwers van het modernisme en het postmodernisme in de Nederlandse letterkunde: na de twee grote voorlopers van het modernisme en het postmodernisme – Johan Daisne en Louis Paul Boon – worden enkele vormen van het brede postmodernistische spectrum in het proza bestudeerd, hier vertegenwoordigd door Leon de Winter en Louis Ferron. Een opvallend literair-historisch gegeven in de literatuur van het *fin de siècle* van de twintigste eeuw was de algemeen verspreide voorkeur voor het autobiografische schrijven. Het was en blijft nog steeds een internationaal verspreid verschijnsel dat zich, uiteraard, ook in de Nederlandse letterkunde heeft gemanifesteerd. In Vlaanderen was het hoogtepunt van deze ‘egofictie’ wellicht wel het dagboek van Paul de Wispelaere, *Het verkoolde alfabet*.

Het geheel wordt afgerond met een drieluik over Stefan Hertmans. In zijn omvangrijke oeuvre is de boeiende ontwikkeling te zien van modernisme naar postmodernisme en daar alweer voorbij. Hij is ook een schrijver die een schitterend vertegenwoordiger mag heten van de rijkdom en diversiteit van onze cultuur, met oog voor wat gebeurt in de wereld.

Tot slot past hier nog een welgemeend woord van dank aan Lars Bernaerts. Hij heeft een belangrijke rol gespeeld bij de beslissing om deze bundel samen te stellen en hij heeft de teksten in de fase van hun actualisering zorgvuldig nagelezen en van commentaar voorzien.

Anne Marie Musschoot

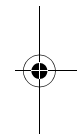
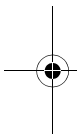


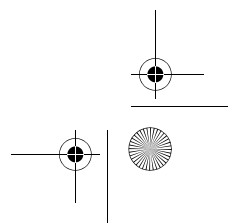
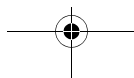
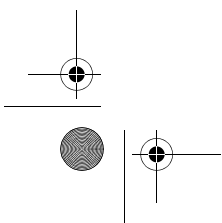
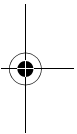
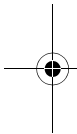
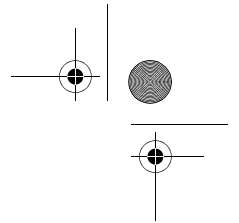
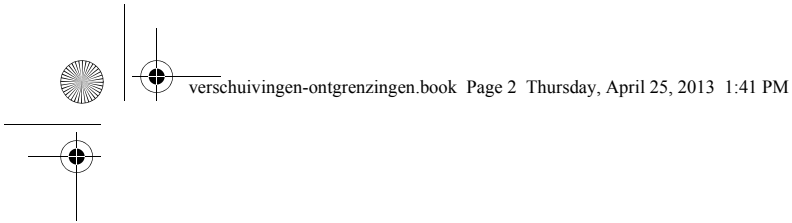


# DEEL 1

## Rondom Buysse en van de Woestijne

~~~~~





## De sociaal-kritische traditie in Vlaanderen

Eugeen Zetternam en Cyriel Buysse

‘Een uitgebreide studie over de sociale tendensen in de Vlaamse letterkunde moet nog geschreven worden,’ stelt Michel Oukhow aan het einde van zijn bijdrage over ‘Sociale belangstelling in de Vlaamse letterkunde 1848-1885’ en hij voegt eraan toe: ‘Deze bladzijden zijn niets meer dan een globaal overzicht, kunnen desnoods als vertrekpunt dienen.’<sup>1</sup> Nu, vijftig jaar later, is die ‘uitgebreide studie’ er nog steeds niet, en de bladzijden van Oukhow zijn ook nog steeds niet het vertrekpunt geworden van verder onderzoek naar de sociaal-kritische traditie in de literatuur.

Onbegrijpelijk is dat, en zelfs onwaarschijnlijk als men bedenkt dat de sociale thematiek niet alleen in Vlaanderen maar ook in Nederland nadrukkelijk aanwezig is vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw, na het revolutiejaar 1848 dat een keerpunt is geweest in de sociale geschiedenis van Europa. De gevolgen van de industrialisatie, met de opkomst van een steeds machtiger wordende, klassenbewuste burgerij en de daarmee omgekeerd evenredige verpaupering van de bevolking, hebben een zeer zichtbare weerslag gekregen in een uitgebreide sociaal gerichte literatuur. Die literatuur is aanvankelijk echter niet zozeer revolutionair-opstandig als wel beschrijvend-medevoelend. De schrijvers van de negentiende eeuw hadden geen agitatorische bedoelingen maar wilden in de eerste plaats het volk ‘verheffen’: de literatuur van de tweede helft van de negentiende eeuw was vooral didactisch en utilitair, ze moest de arbeider opvoeden, hem leren lezen om hem beter te maken. Pas aan het einde van de eeuw, met de opkomst van het socialisme en het daensisme, kon er echt sprake zijn van aanklacht en opstandigheid, van een gedreven wil om het sociale onrecht te bestrijden en het lot van de kleine man te verbeteren.

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

In de literatuur in Vlaanderen is deze groeiende politieke macht van de arbeidersbewegingen zeer zichtbaar: de aandacht voor sociale problemen neemt toe, maar de sociale bewogenheid blijft lange tijd gevangen binnen het blikveld van de laat-romantische auteur en een idealiserende typeringskunst. Het is een kunst die een opbouwende moraal uitdraagt en sympathieke, voorbeeldige personages opvoert, een kunst die 'het volk' moet 'verheffen' en een overwinning van 'het goede' laat zien. En ook hier kan alleen worden geconstateerd dat een systematisch onderzoek naar de literaire verwerking van de sociale ellende en naar de kloof tussen proletariaat en kunst tot dusver is uitgebleven.<sup>2</sup> We beschikken weliswaar over een inventaris van sociale thema's in onze literatuur<sup>3</sup> en de overgang van de romantische visie naar het kleinburgerlijke realisme bij auteurs als P.F. van Kerckhoven en Eug. Zetternam naar het kleinburgerlijke realisme van H. Conscience en D. Sleecx werd al uitvoerig beschreven door Bert Brouwers,<sup>4</sup> maar een breed overzicht dat de boog doortrekt over Cyriel Buysse heen naar Louis Paul Boon en Walter van den Broeck in de twintigste eeuw, ontbreekt alsnog. Bij het uitzetten van deze brede ontwikkelingslijn moeten behalve de al genoemde auteurs zeker ook mevrouw Courtmans-Berchmans, Virginie Loveling en Emiel Moyson een plaats krijgen. Maar evenzeer zouden Buysse's evenknieën in Nederland: Herman Heijermans en Arnold Aletrino, voorafgegaan door *Fabriekskinderen* (1863) van J.J. Cremer, in beeld moeten komen. Nog steeds onbegonnen werk en onontgonnen terrein. In wat hierna volgt wordt bij wijze van voorproef aandacht gevraagd voor de betekenis van de Nevelse auteur Cyriel Buysse (1859-1932) in deze sociaal-kritische traditie en voor zijn voorloper Eugene Zetternam (1826-1855). Daarbij wordt, impliciet, het belang van dit ongeschreven stuk literatuurgeschiedenis verduidelijkt.

### Eugene Zetternam

In het woord vooraf bij de uitgave van zijn bekroonde 'zedенroman' *Mynheer Luchtervelde. Waerheden uit onzen tyd* (1848), door Piet Couttenier omschreven als 'een soort Vlaamse variant van *Les Mystères de Paris* van Eugène Sue',<sup>5</sup> kunnen we het volgende lezen:

[...] de wrijving der gedachten alleen brengt eenen nieuwen graad van beschaving voort, waaruit dan op nieuw een strijd ontstaat, welke alweder eenen nieuwen vooruitgang daarstelt. Zoo gaat het

## DE SOCIAAL-KRITISCHE TRADITIE IN VLAANDEREN

tot in het eindelooze; want het is de beschikking der volken, te midden der worsteling tusschen godsdienst en goddeloosheid, vrijheidszucht en dwingelandij, volksliefde en verdrukking, naar het geheimzinnig einde, waartoe zij bestemd zijn, te streven.<sup>6</sup>

Het citaat mag typerend heten voor het vooruitgangdenken van de negentiende eeuw, op zijn beurt een erfenis van het verlichtingsdenken van de achttiende eeuw. We horen een echo van de bekende verzen van C.P. Colardeau: 'Du choc des sentiments et des opinions/ La vérité s'élance et jaillit en rayons' (naar een originele tekst van de Britse dichter Edward Young). Dit gericht zijn op vooruitgang, zo klinkt het, is noodzakelijk en onvermijdelijk. Maar hoe 'geheimzinnig' of onbekend het einde van onze bestemming ook zij, het vooruitgangsstreven is hier tegelijk een zelfverdediging, een oratio pro domo. De roman van Zetternam werd weliswaar bekroond door de Gentse Maatschappij 'De Tael is Gansch het Volk', die in 1847 een prijsvraag had uitgeschreven voor 'een Nederlandschen Zedenroman uit den tegenwoordigen tijd', maar ditzelfde genootschap had blijkbaar moeite met 'eene schadelijke zinsnede' en verzocht de auteur aan de publicatie het zinnetje toe te voegen: 'De maatschappij is niet verantwoordelijk voor de gevoelens in dit werk voorgedragen.' Niet bepaald een aanbeveling van de strekking van het boek! Zetternam was het dan ook oneens met het voorstel en protesteerde in een brief aan baron Jules de Saint Genois.<sup>7</sup> Er werd, in overleg, een eerbaar compromis gevonden: Zetternam stelde voor dat hij zelf in een toegevoegd woord vooraf zou verklaren dat hij, en hij alleen, verantwoordelijk was voor de gevoelens die 'voorgedragen' – of 'vervat' – zijn in zijn roman.

Was Zetternams boek gevaarlijk? Neen, natuurlijk niet. Maar de nadrukkelijke en expliciete tendens ervan was in die tijd op z'n minst ongewoon te noemen. Het siert in ieder geval de opdrachtgever dat hij verstond dat er 'in onze letterkunde voor alle gedachten, voor alle overtuigingen, plaats moet zyn.' De op die manier afgedwongen zelfverdediging leverde bovendien nog deze fraaie verklaring van de schrijver op in het 'Voorwoord' van de roman:

Zijn eenig doel bij het vervaardigen van dezen roman was, eenig licht op den toestand van sommige leden der maatschappij te verspreiden, en te doen opmerken, dat de weg, door enkelen gevolgd om zekere standen der samenleving te verbeteren, niet altijd de goede is.<sup>8</sup>

De omschrijving is vaag, de toon ‘voorzichtig correctief’ – ik ontleen deze laatste karakteristiek aan Piet Couttenier, die in de nieuwe literatuurgeschiedenis, deel negentiende eeuw, waaruit ik daarnet al citeerde, enkele mooie bladzijden aan Zetternam heeft gewijd. Soms, zo schrijft Couttenier, ‘helt die voorzichtig correctieve toon in Vlaamse zedenromans over naar kritiek,’<sup>9</sup> en in het werk van Eugene Zetternam, pseudoniem van E.J.J. Diericksens, is ‘een felle stem van sociale kritiek’ te horen. Deze ‘felle stem’ deed zich in onze literatuur al zo’n halve eeuw vroeger horen dan die van Buysse.<sup>10</sup>

### Revolutionair boek?

*Mynheer Luchtervelde* is geen revolutionair boek. De roman verscheen in het revolutiejaar 1848 maar werd, zoals daarnet al bleek, vroeger geschreven en bekroond. Het is dus niet zeer rechtvaardig hem te wegen met de maatstaven van Marx en teleurgesteld te constateren dat hij te licht weegt omdat hij nog geen blijk geeft van inzicht in de historische rol van het proletariaat en omdat de auteur te dicht bij het standpunt van de ambachtsman (en dus van de bourgeoisie) blijft. Dit ietwat anachronistische oordeel is te vinden in de studie over *Literatuur en revolutie* van Bert Brouwers, die overigens niet alleen daar maar ook op andere plaatsen heeft gepleit voor een herwaardering van Zetternam. Volgens Brouwers/Vanheste is er bij Zetternam sprake van een ‘aanzelende doorbraak van de proletarische wereldbeschouwing’ maar heeft de schrijver zich in de periode 1849-1851 langzaam verwijderd van deze proletarische visie, waarna het kleinburgerlijk realisme weer kon triomferen. Zijn hoofwerk, of misschien juister, zijn meest bekend geworden werk, *Mynheer Luchtervelde*, markeert die ‘afzwakking’. Het is, nog steeds volgens Brouwers/Vanheste, ‘een gematigde, een halfslachtige roman, waarin Zetternam niet strijdt voor een nieuwe, maar voor een vernieuwde samenleving’ en geen aansluiting zocht bij het proletariaat. Nogmaals in de woorden van Brouwers: ‘In deze roman blijft hij hangen tussen de ambachtslui en de fabrieksarbeiders; en uiteindelijk sluit hij zich aan bij de ambachtslieden en vergeet zelfs het bestaan van de arbeidersklasse. Parallel daarmee blijft hij ook hangen tussen idealisme en materialisme.’<sup>11</sup>

Dat laatste punt verdient een woordje uitleg. Ook bij Piet Couttenier vinden we een opmerking over dat ‘halfslachtige’, hoewel uit zijn pen geen negatieve of veroordelende kwalificaties vloeien. De boosaardige titelfiguur, ‘myn-



# DE SOCIAAL-KRITISCHE TRADITIE IN VLAANDEREN

heer Luchtervelde', wordt ontmaskerd en zijn mislukte leven 'symboliseert het debacle van de geldadel', maar, zo tekent Couttenier hierbij aan: 'al met al blijft het bij een felle en bittere aanklacht. De sociaallutopische droom eindigt in mineur'. Het is de deugdzame echtgenote van de gehate fabrieksdirecteur die ervoor zal zorgen dat de fabrieksarbeiders van wie het lot beschreven wordt een beter leven tegemoet gaan. Een beter leven, dat is: ontsnappen aan het pauperisme door met de hulp van de altruïstische dame een eigen zaak op te bouwen als kleine zelfstandige. Bij de 'nieuwe baas' krijgen de arbeiders loon naar werken en ze worden niet meer uitgebuit en vernederd.

Halfslachtige, ja, maar wel typerende, en schokkende waarheden. Zetternam introduceert in zijn roman verscheidene motieven die voor die tijd zonder meer taboeonderwerpen waren, zoals de uitbuiting en verdierlijking van de arbeider, het seksuele misbruik van het fabrieksmeisje door de directeur, kinderarbeid die leidt tot zware ongelukken en verminking (de arm van het dochttertje van de fabrieksarbeider wordt verbrijzeld in de spinmolen – de Mule Jenny – die hij zelf bedient). Tot de 'waarheden van deze tijd' behoort ook de syfilis waarmee textielbaron mijnheer Luchtervelde zijn echtgenote besmette toen hij haar verkrachtte. Deze soa komt in bedekte termen, maar toch vrij expliciet ter sprake (onder meer als 'die geheime pest, die enkel op de wereld werd gezonden om de mensen te kastijden voor hunne dierlijkheid'<sup>12</sup>). De auteur is ook zeer expliciet over de gewoonten van die tijd: mijnheer en mevrouw Luchtervelde leven in twee aparte delen van het huis, met aparte ingangen, wat 'normaal' wordt bevonden in die kringen (in de tekst staat 'aangenomen', dat is: geaccepteerd of algemeen aanvaard, p. 66). Zij huwden immers niet uit liefde (mijnheer hield ook tijdens de huwelijksreis niet op prostituees te bezoeken) maar uit rationele, dat is vooral: financiële overwegingen.

Het verhaal, met zijn vele vertakkingen, is te ingewikkeld om hier naverteld te kunnen worden. De roman is bovendien ook als genre moeilijk te vatten: lange vertellende fragmenten worden afgewisseld met betogende stukken (waarin zgn. 'stelsels' worden uiteengezet) en het geheel heeft ook een sterk theateraal, scenisch karakter. Dat is een voorstellingswijze die samenhangt met de alwetende, panoramische blik van de traditionele auctoriële verteller maar die hier sterk dramatisch is aangezet. In literair-historische termen kan *Mynheer Luchtervelde* gesitueerd worden op de overgang van romantiek naar kleinburgerlijk realisme, een overgang die maatschappelijk gezien samenvalt met

gewijzigde sociaal-economische verhoudingen en een gewijzigd klassenbewustzijn. Ook Hendrik Conscience heeft die overgang vastgelegd in zijn werk, maar Conscience's sociale bezinning, bijvoorbeeld in 'Wat eene moeder lijden kan', stelt niet de sociale structuren centraal maar het persoonlijk lot van het individu. Dat laatste doet ook Zetternam, vriend en bewonderaar van Conscience. Maar waar Conscience belangstelling toont voor de sociale problemen predikt hij tegelijk gehoorzaamheid, berusting en lijdzaamheid. Anders is de houding van Eugène Zetternam en van Pieter Frans van Kerckhoven: zij registreren, samen met de armoede van de nieuwe arbeidersklasse, de verschuivingen en de gevolgen hiervan in de sociale verhoudingen en zij roepen op tot verandering. Zetternam pleit, herhaaldelijk en expliciet in *Mynheer Luchtervelde*, voor broederlijkheid, voor het 'gelijk zijn', voor het opheffen van de steeds groeiende tegenstelling tussen arm en rijk.

Dat hier nog geen sprake is van een sociale revolutie is kenmerkend voor deze overgangstijd, die voor nieuwe ideologieën nog niet rijp is. Het woord 'communisme' valt wel even in de tekst (p. 66), maar het stelsel wordt 'een verre droom' genoemd. Ook het verlangen naar 'broederlijkheid' wordt als een utopie voorgesteld. Wat Zetternam hier wél al doet is het aanvoeren van argumenten voor de 'stoffelijke' verbetering van de arbeider, en hij doet deze pathetische oproep aan de hand van theoretische denkers, die worden genoemd in de tekst: onder de boekenplank van de registrerende figuur Felix staan 'afbeeldsels' van Rousseau, Shak[e]speare en Béranger, 'alsook een koolgekrabbel, rond hetwelk de glansrijke naam van Mirabeau prijkte.' Bij de boeken behoren behalve Shakespeare en Molière ook 'sociale studiën, huishoudelijke staatkunde en geschiedenissen der omwentelingen' (p. 18). Met de verwijzing naar Béranger en Mirabeau, voorvechters van de derde stand in Frankrijk, heeft Zetternam wél zijn sympathie uitgesproken voor de dragers van de revolutie. Maar zijn visie is, inderdaad, gematigd, omdat de realisatie ervan onmogelijk wordt geacht en bij een voornemen blijft. In het woord vooraf van de roman lezen we hierover dit:

De innige overtuiging van den schrijver is en zal altijd blijven, dat zedelijke vooruitgang van stoffelijk welzijn niet kan gescheiden worden, dat die twee maar één uitmaken, en dat, den werkman te willen beschaven, zonder hem de middelen te geven om de noodwendigheden, uit die beschaving voortspruitende, te voldoen, eene tegenstrijdigheid is (p. 4).

## DE SOCIAAL-KRITISCHE TRADITIE IN VLAANDEREN

De formulering is wat ingewikkeld en de zinsconstructie is Frans, maar de boodschap is duidelijk: men kan de arbeider slechts beschaven (of: hem uit zijn staat van verdierlijking weghalen) als men hem eerst of tegelijk uit zijn armoede verlost. Nagenoeg dezelfde redenering komt in de roman zelf voor: 'Heb ik het niet reeds meermaals gezegd, dat beschaving, zonder stoffelijke verbeteri[n]g, voor het volk geene weldaad is?' (p. 45) Het is immers de armoede die leidt tot verdierlijking, tot ondeugd en schande. Het is een visie die later ook ontwikkeld zal worden in de bekend 'biefstukkenpolitiek' van Edward Anseele, die op weergaloze manier werd vastgelegd door Cyriel Buysse in zijn roman *'n Leeuw van Vlaanderen* (1900).

Opmerkelijk is dat in het betoog van Zetternam niet alleen de armen gevangen zitten in hun sociale status, maar ook de rijken; ook de rijken blijken het slachtoffer te zijn van een systeem van winstbejag dat hen steeds naar meer winst en dus naar uitbuiting doet streven (p. 62). Over de verveling van de rijke directeur lezen we in het dagboek van zijn vrouw deze laconieke opmerking: 'zelfs de staatkunde, die hedendaagsche toevlucht der lediggangers, verzet hem niet, en hij is te rijk om zelve zijne fabriek te besturen' (p. 61). De rijken kunnen zelf niks en willen alleen hun eigen materiële behoeften bevredigen.

In zijn roman laat Zetternam het standpunt dat zowel armoede als rijkdom leiden tot verdierlijking van de mens formuleren door de liefdadige echtgenote van Luchtervelde. Zij vertegenwoordigt de typisch negentiende-eeuwse visie dat liefdadigheid een oplossing biedt voor de maatschappelijke problemen. Zij droomde, lang vóór haar gedwongen huwelijk met Luchtervelde, met haar toenmalige geliefde 'van eenen schoonen middelstand, die de broederlijkheid en de liefde niet uitsluiten zou' (p. 62). Ook dat is dus een waarheid van die tijd, en het is de niet-radical, verzoenende oplossing waar Zetternam voor kiest. Hetzelfde gebeurt in de utopische roman *De tooverdoos* (1848), waarin de droom van gelijkheid en eeuwige broederliefde een happy end vormt.

## Literatuur als opvoeding

Niet radicaal en strevend naar verzoening van extremen is ook het poëtische standpunt dat Zetternam verdedigde en dat hij al heel vroeg heeft geformuleerd in het sterk metaforische droomverhaal, 'De zwanen', uit 1846. De

## RONDONOM BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

roman heeft voor Zetternam, zoals voor elke schrijver uit de negentiende eeuw, een beschavende of ethische bedoeling. Zijn vriend Jacob Heremans formuleerde deze idealistische (of idealiserende) visie in het toonaangevende artikel 'Over de roman' uit 1845. Piet Couttenier parafraseert het zo: 'Voor elke vorm van sociale kritiek moest de beschavende opbouw als tegengewicht fungeren.'<sup>13</sup> Het lijkt wel alsof Zetternam het betoog van Heremans als uitgangspunt heeft genomen voor zijn allegorisch verhaal. De zwanen in de titel staan voor ideeën of opvattingen. Eloï, de verliefde jongeman waarover het gaat, zoon van een rijke koopman in Antwerpen, leeft helemaal afgeschermd in luxe en wordt in zijn opvattingen over de liefde in zijn fantasie geleid door 'witte zwanen'. Die voeren hem mee naar een hemels oord, een idyllische wereld waarin alleen 'zuivere zielenliefde' heerst en waarin wezens wonen die zich helemaal wijden aan positieve gevoelens, als daar zijn: 'de oprechte vriendschap, de onbaatzuchtigheid, de openhartigheid'. Als de jongeman wordt geconfronteerd met de liefde van zijn nichtje Emma, wijst hij die vol onbegrip af als te 'stoffelijk' (zij wil een huis kopen met een tuin en met kinderen), waarna zijn vader beseft dat hij te veel 'witte boeken' of 'zuiver dichtelijke boeken' aan zijn zoon te lezen heeft gegeven en beslist hem nu ook 'zwarte boeken' te geven. Eloï heeft al meteen spijt dat hij Emma heeft verstoeten en laat zich nu lokken door een 'zwarte zwaan' in de wereld van de andere liefde, die van de 'lage driften'. In het eerste 'zwarte boek' dat hij van zijn vader krijgt wordt de wereld verbeeld als een tranendal waar geen geluk te vinden is. Interessant is de les of de boodschap die de vader uitgebreid aan zijn zoon meegeeft in hun gesprek over het boek: zowel de witte boeken als de zwarte boeken 'hebben hun nut', meent de vader. Samengevat komt dat hierop neer: witte boeken maken de mens beter en zwarte boeken sporen de oorzaken van de 'slechte verordening der maatschappij' op 'opdat men ze zoude te keer gaan of wegnemen'. Het typisch negentiende-eeuwse, nadrukkelijk utilitaire standpunt houdt verder ook nog in dat er in beide genres goede en slechte schrijvers zijn en dat er ook in beide navolgers zijn. Opmerkelijk is verder nog dat de vader in zijn uiteenzetting het 'malen om te malen' of de 'kunst om de kunst' verwerpt en de 'witte', idealiserende boeken om hun kunst niet hoogschat, 'zoo zij geene wezenlijke diensten bewezen'. Nogmaals met een citaat: 'het is tegenwoordig niet meer alleen om de kunst als kunst te doen, zij moet in onze eeuw van worsteling en betrachtting naar beterschap, den zwaai der maatschappij begunstigen en aanvuren.'<sup>14</sup> Met andere

## DE SOCIAAL-KRITISCHE TRADITIE IN VLAANDEREN

woorden: kunst moet sociaal-kritisch zijn, maatschappelijk betrokken. Dat is, in (een)entwintigste-eeuws termen, de kern van Zetternams poëtica.

De niet-verrassende conclusie van deze korte bedenking is dat Zetternam, samen met zijn oudere tijdgenoot Pieter Frans van Kerckhoven, aan het begin staat van een lange traditie van sociale kritiek in onze letterkunde, een traditie die over Virginie Loveling, Reimond Stijns, Cyriel Buysse en Gustaaf Vermeersch heen kan worden doorgetrokken naar Lode Zielens, Lode Baekelmans, Louis Paul Boon en Walter van den Broeck in de twintigste eeuw.

Opvallend is wel dat deze traditie zeer prominent aanwezig is in de literatuur in Vlaanderen en dat ze hier ook vroeger is begonnen dan in Nederland. Op dit laatste punt werd al gewezen door Jan te Winkel, wiens literatuurgeschiedenis wegens zijn niet geëvenaarde grondigheid en volledigheid nog steeds een referentiepunt is. In zijn grote, zevendelige overzicht, getiteld *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, delen VI en VII behandelt hij de literatuur van de negentiende eeuw, die hij omschrijft als 'de eerste eeuw der Europeesche Staatsomwentelingen'. In het allerlaatste deel komt het tijdvak van de romantiek tot het realisme (1830-1880) aan bod, waarin vrij veel (maar voor onze inschatting toch onvoldoende) aandacht wordt besteed aan de literatuur van het Zuiden. De verhouding van Noord en Zuid is in de nieuwe literatuurgeschiedenis van Willem van den Berg en Piet Couttenier veel evenwichtiger en rechtvaardiger geworden, maar het moet gezegd worden dat Te Winkel, als Noord-Nederlander, de literatuur van het Zuiden uitzonderlijk goed kende. Hij wist ook enkele scherpe vergelijkingspunten aan te geven, zoals dit, geformuleerd naar aanleiding van een korte voorstelling van Zetternam:

Veel vroeger dan in Noord-Nederland, waar de ambachtsman slechts bij hooge uitzondering deel nam aan het letterkundig leven, kon zich in Vlaanderen de stem van den werkman in de litteratuur doen hooren, omdat daar de hoogere, meer beschaafde standen de leiding op letterkundig gebied zoo goed als geheel uit handen hadden gegeven, alsof er voor hen geene Vlaamsche letterkunde bestond.<sup>15</sup>

Maar over *Mynheer Luchtervelde* heeft Te Winkel niet veel meer te vertellen dan dat de roman de werkelijkheid onbewimpeld schildert, met 'te gloeiende,

# RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

dikwijls schreeuwende kleuren' en dat het verhaal 'den lezer met rampen en ellende overstelpt' (ibid.).

Aan de opmerking van Te Winkel dat de sociaal-kritische traditie eerder is begonnen in Vlaanderen dan in Nederland werd tot dusver nauwelijks aandacht besteed. Ook Eugène Zetternam, die 'de stem van de werkmán' als één van de eersten in de literatuur 'deed horen', verdient onverminderde aandacht van toekomstige literatuurhistorici.

## Cyriel Buysse

Buysse was geen onbewogen verteller. Zelfs in zijn naturalistische werken – ruwweg te situeren tussen 1890 en 1903 – wemelt het van uitspraken die zijn mededogen uitdrukken en die zijn eigen visie duidelijk maken. Ook in de meest rauwe, onverbloemde werkelijkheidsweergave zoals in de novelle 'De biezenstekker' (1890) of in de romans *Het recht van de sterkste* (1893) en *Schoppenboer* (1897) is er geen sprake van een volkomen 'objectieve' observatie en representatie. Buysse kiest als verteller partij, hij kiest de kant van de verdrukten en het slachtoffer, hij interpreteert het gebeuren met 'sprekende' adjectieven en onderbreekt zijn verhaal door er algemene bedenkingen of persoonlijke commentaren aan toe te voegen. Zo wordt Cloet in de opening van 'De biezenstekker' geïntroduceerd met een 'strakke, onheilspellende oogopslag' en wordt de naam die de dorpeelingen geven aan vrouw Cloets natuurlijke kind toegelicht met: 'zij noemden hem de "biezenstekker", dat wilde zeggen het arm, misvormd en achterlijke kind van een onbekende vader.' De verteller onderbreekt hierna het verhaal, dat geschreven is in de O.V.T. (het episch preteritum) met een bedenking – duidelijk een persoonlijke reflectie – die in de O.T.T. (de tijd van het vertellen) is gesteld: 'Bij de dieren, als zo een mismaaksel voorkomt, wordt dit gewoonlijk, in plaats van verdedigd, door de kloekere individuen van 't ras mishandeld en verdrukt', waarna het verhaal weer verdergaat in O.V.T.: 'Hetzelfde had hier met het kleintje plaats'.<sup>16</sup> Buysse hangt in kruimige, krachtige en niets verhullende taal een beeld op van de verdierlijking van de mens. Het werd hem, zoals bekend, niet in dank afgenomen. Hij werd een vuilschrijver genoemd, iemand die zijn eigen volk door het slijk had getrokken, verraden en verloochend.

## Literatuur als aanklacht

Aan de grondslag van die botsing tussen Buysse en zijn eigentijdse lezers lag een verandering in de poëtische opvattingen. De laat-negentiende-eeuwse schrijver gaat de miserabilistische aspecten van de werkelijkheid niet langer uit de weg. Buysse zelf, die op het moment dat hij 'De biezenstekker' schreef nog sterk onder de indruk was van zijn lectuur van Zola, zei een deel van de bevolking in beeld te willen brengen dat nagenoeg onbekend was gebleven: de onderste sociale laag die leefde in de ook letterlijk marginale Zijstraat (nu Zeistraat) in Nevele en die in de roman *Het recht van de sterkste* werd vereeuwigd. Het spreekt vanzelf dat bij het benoemen van deze 'afschuwelijkheden' een schokgolf door het burgerlijke leespubliek heenging. Maar Buysse was eenvoudig niet achteruit geschrokken voor de waarheid, schreef hij in een brief aan zijn vriend Emmanuel de Bom.<sup>17</sup> En inderdaad, wat die lezers van toen niet meteen zagen: Buysse liet zich inspireren door de bestaande maatschappelijke verhoudingen die hij in zijn omgeving direct kon waarnemen en hij heeft er dan ook een 'authentiek beeld' van opgehangen.<sup>18</sup> Zijn beschrijvingen zijn, zonder dat daar uitvoerig commentaar wordt bij gegeven zoals bij Zetternam, regelrechte aanklachten door hun directheid zelf, omdat de verdierlijking of 'verwording' van de mens een rechtstreeks gevolg is van sociale wanverhoudingen en onrechtvaardigheid. Cloet stort zich 'als een wild beest' op zijn vrouw (en vermoordt haar net niet), maar als vrouw Cloet (zij heeft geen eigen naam in het verhaal) het hondje van de kleine jongen tegen de muur kwakt, 'rilt' het hondje half stervend 'als een mens'. Het dier is hier menselijker dan de mens, van wie juist de dierlijkheid wordt beklemtoond. *Driekoningsavond*, de toneelbewerking die Buysse zelf van 'De biezenstekker' maakte, is nog sterker bewogen, nog agressiever, nog explicieter. Het toneelstuk lokt bij de lezer of toeschouwer een schreeuw van verontwaardiging uit aan het adres van hen die schuldig zijn aan de beschreven wantoestanden: de rijken en de geestelijkheid.

De sociale bewogenheid die Buysse in eigen tijd deelt met Herman Heijermans en met Gerhart Hauptmann – beide laatsten auteurs van wie nog vóór 1900 toneelstukken werden opgevoerd in Gent door de Multatulikring die even later ook *Het gezin Van Paemel* zou opvoeren – heeft, zoals gezegd, in sterke mate bijgedragen aan het negatieve imago van de schrijver als nestbevuiler die 'pornographische toestanden' beschrijft. Maar die greep uit het

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

leven in Vlaanderen heeft voor de lezer van meer dan een eeuw later een andere betekenis gekregen: Buysse's werk is een getuigenis van 'het fatale leven van de arme' rond 1900.

Het sociale motief in Buysse's werk van omstreeks 1900 – een inspiratie die hem overigens ook direct verbindt met de Franstalige Belgische schrijver Camille Lemonnier<sup>19</sup> – heeft ervoor gezorgd dat ook zijn eerste drie novellenbundels een duidelijke eenheid van geest en visie vertonen. *Uit Vlaanderen* (1899) bijvoorbeeld, een bundeling van verhalen die zijn ontstaan tussen 1894 en 1897 en waarvan enkele oorspronkelijk in het Frans zijn geschreven, getuigt als 'greep uit het leven zoals het is' van Buysse's behoefte om de aandacht te vestigen op die aspecten van het leven waarvoor de burgerij – dat is het lezende publiek – het hoofd afwendde: het leven van de honger lijdende, verdierlijkte proletariër. Om de realiteit van het sociale onrecht zo waarheidsgetrouw mogelijk weer te kunnen geven, heeft Buysse zelfs de dialogen herschreven in het dialect. Het is een gewoonte die hij ook verder heeft aangehouden in zijn toneelstukken: het was de enige manier om de werkelijkheid weer te geven, meende hij. Het beeld van de mens dat hier wordt opgehangen is naturalistisch: de mens is een 'uitgehongerd, afgebeeld en uitgebuit lastdier', een 'martelaar van de arbeid' en een 'werktuig van gedwongen arbeid.' Naturalistisch in deze visie is dat de sociaal verdrukte mens zijn lot aanvoelt als een noodlot, als onontkoombaar, als fataal.

Een aangrijpend voorbeeld van dit vroege sociale proza is 'Een levensdroom', geschreven in 1894, hetzelfde jaar waarin ook het opstel over 'Socialisme en de Vlaamse landlieden' verscheen, een scherpe analyse van de mentaliteit van de arme boer en van de mogelijkheden van een sociale hervorming op 'de Vlaamse buiten'. Cyriel Buysse, een liberale fabrikantenzoon, acht de kansen op welslagen van die hervorming groter voor de christen-democratie dan voor de socialistische partij, omdat de mentaliteit van de Vlaamse boer, die zijn eigen stuk grond wil hebben en bewerken, in opstand komt tegen de socialistische idee van het collectivisme. In 'Een levensdroom' staat niet de boer centraal maar de arbeider die tewerkgesteld is in een bietendrogerij. De fabriek van vader Louis Buysse is herkenbaar op de voorgrond aanwezig. Emmanuel de Bom noemde het verhaal 'een socialistisch tractaatje', waartegen Buysse inbracht dat het om 'een eenvoudig en aangrijpend menselijk drama' ging.<sup>20</sup> Maar de novelle kan ook gelezen worden als een scherpe aanklacht tegen de onmenselijke werkomstandigheden van de arbeider. De over-



## DE SOCIAAL-KRITISCHE TRADITIE IN VLAANDEREN

verhitte, dampende beschrijving van het afmattende werk van het versnijden en keren van de bieten in de droogoven prefigureert de gelijkaardige, hallucinerende evocatie, meer dan dertig jaar later, van precies hetzelfde werk door Stijn Streuvels in het bekende 'Leven en dood in den ast' (in de bundel *Werkmensen*, 1926). Buysse maakt hier geen partijpolitieke keuze en hij tekent geen opstandigheid. Maar hij voert de arbeider op als slachtoffer van de maatschappij, dat 'onverzadelijk Monster'. De naamloze fabrieksarbeider, een vader, wordt ziek en ziet zijn levensdroom, ooit een eigen mestvarkentje te bezitten, verloren gaan. Buysse laat hem, 'de arme lijder', heel bewust tot dit inzicht komen:

Gans zijn verleden van arm, uitgehongerd, afgebeuld en uitgebuit lastdier; het bewustzijn van geheel zijn monstrueus bestaan als martelaar van de arbeid, van sociale dupe, scheen hem, in het afgrijzen van de doodstrijd, eensklaps, als een vernielende ontsluiting, uit het hart op de lippen te wellen.<sup>21</sup>

Bij Buysse, anders dan bij Streuvels, die de mens tekent als een nietige stip in de oneindigheid en eeuwigheid van de kosmos, is de mens het slachtoffer van de maatschappelijke verhoudingen, van sociaal onrecht dus.

### Literatuur als getuigenis

De vroege, naturalistische bundels van Buysse bevatten echter ook verhalen die veel minder sociaal bewogen of geëngageerd zijn. De verteller is er aanwezig als een mild-meedogend, ietwat weemoedige en ironische waarnemer die getuigenis aflegt van zijn dierenliefde en van zijn liefde voor de natuur. Zijn sombere, grimmige visie op de mens – de mens die de medemens op een gruwelijke manier verdrukt – heeft vanaf 1905 definitief plaats gemaakt voor andere thema's, zoals de bekrompenheid van de burgerlijke moraal en de tegenstelling tussen de generaties of tussen de oude en de nieuwe wereld. Buysse's vroege en herhaalde bezoeken aan de Verenigde Staten hebben zijn ogen geopend voor de sociale ongelijkheid in Vlaanderen maar de confrontatie met de tegenstellingen tussen de oude en de nieuwe wereld heeft, mede doordat hij zo geplaagd werd door heimwee, ook zijn liefde voor zijn vaderland verdiept. Heel typerend is bijvoorbeeld een passage uit 'Hongersnood',

RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

een van de 'Twee herinneringen uit Amerika' (1888), waarin hij vertelt over een ontmoeting in Amerika met een moeder en een dochter van Ierse afkomst. Zij hadden hem uitgenodigd op hun 'eenzame, verafgelegen pacht-hoeve' van de Michigan, en hem gesproken over het verdrukte Ierse volk:

[...] ik uitte haar mijn hoop die brave natie weldra in het bezit van haar vrijheid en rechten terug te zien komen. En tot vertrouwelijkheid gestemd vertelde ik haar, hoe ook het Vlaamse volk in ons eigen land mishandeld werd; hoe onze taal veracht, misprezen, uit nagenoeg alle beraadslagingen was verbannen; hoe de rechten van meer dan de helft van het volk miskend, verloochend werden.<sup>22</sup>

Onder het gastvrije dak van de Ierse vrouwen ging de verteller of 'het ik-toen' vervolgens aan de piano zitten en zong zijn 'lievelingslied': 'Naar oostland willen wij varen'.

In vergelijking met de naturalistische visie van Buysse kan de werkelijkheidsuitbeelding van zijn tijdgenoten Reimond Stijns, Stijn Streuvels en Gustaaf Vermeersch worden omschreven als 'ietwat roze getint realisme'.<sup>23</sup> Reimond Stijns, geboren in 1850 en dus negen jaar ouder dan Buysse, neemt in zijn vroegste novellen naturalistische elementen op, maar vermengt deze 'afschuwelijke' levensechtheid met romantische of – in poëtische termen – idealistische elementen. Maar het hoogtepunt van zijn naturalisme bereikte hij pas in zijn laatste werk, *Hard labeur* (1904), als deze fase bij Buysse al voorbij was.<sup>24</sup> *Hard labeur* is een epos 'dat niet moet onderdoen noch voor *Het Recht van den Sterkste* noch voor *Schoppenboer*,' meent Van Vreckem<sup>25</sup> en ook Buysse zelf had bewondering voor de uitbeelding van boer Speeltie, die meer dier dan mens is, die zijn vrouw mishandelt, zijn kinderen leert stelen en één van hen doodslaat als hij zelf bestolen wordt. Opmerkelijk is wel dat Buysse, als hij dit 'laatste grote boek' van Stijns recenseert, deze bespreking duidelijk als een soort zelfverantwoording of zelfverdediging opvat. Men mag wel 'aannemen dat zulke monstermensen uitzonderingen zijn in 't Vlaamse land,' stelt hij, maar als 'werkelijk bestaande uitzondering dan, is dit type volkomen naar waarheid getekend,' waarna hij verder verwijst naar de types uit *La terre* van Zola, die 'ook zulke tragische dier-mensen zijn.'<sup>26</sup> Vanuit zijn eigen, zich wijzigende romanpraktijk vraagt hij echter ook aandacht voor 'andere', mooie, zachte en tedere bladzijden in het boek, die hij 'fijn en diep van goede obser-

## DE SOCIAAL-KRITISCHE TRADITIE IN VLAANDEREN

vatie' noemt (*ibid.*). De sociale tendens bij Stijns is vooral te vinden in *Arm Vlaanderen* (1884), de roman over de schoolstrijd die hij schreef samen met zijn zwager Isidoor Teirlinck. Het is ook zijn enige échte tendensroman gebleven, waarin hij het opneemt tegen sociaal-politieke vernedering en verdrukking.

Een jaar later zou Buysse tante Virginie Loveling háár visie op de schoolstrijd verwoorden in de kroniekachtige politieke roman *Sophie* (1885). Buysse zelf zou het onderwerp slechts even aanraken in de latere novelle 'Meester Gevers' (1909, gebundeld in *'k Herinner mij*). Zij schreven allen over eigen ervaringen: tante en neef, Loveling en Buysse, lieten zich inspireren door de lotgevallen van een alom geliefde gemeenteonderwijzer in Meigem. Ook Streuvels heeft, net als Buysse, vele dompelaars en onschuldige slachtoffers van het fatum getekend. De beschrijving van het beklemmende noodlot, dat de wereld beheerst in vrijwel zijn gehele oeuvre, heeft Streuvels enkele nadrukkelijk pessimistische, norse psychologische portretten opgeleverd, zoals dat van Jan in *Langs de wegen*. Maar juist hierdoor onttrekt Streuvels zich aan het sociale naturalisme en vindt hij aansluiting bij een 'geestelijke', niet-materialistische kunstopvatting zoals die werd verdedigd in Nederland door Albert Verwey en in Vlaanderen door August Vermeylen.

### Van Buysse naar Boon

In de traditie van het sociaal-kritische proza neemt Gustaaf Vermeersch (1877-1924) een prominente plaats in. Hij vormt een directe schakel tussen Buysse en Boon, die beiden ook waarderend over hem hebben geschreven. Buysse formuleerde weliswaar 'een groot bezwaar' tegen *Mannenwetten* (1905), dat hij veel te lang vond, vol 'langdurige herhalingen', maar hij wees er ook op dat 'de vele details van het armoedig leven in de Brugse achterbuurten' heel mooi waren in dit verhaal: 'Het is soms zo schilderachtig voorgesteld en ook zo echt en diep doorvoeld en doorleefd.'<sup>27</sup> Het boek had voor hem 'een diepe ondergrond van menselijk wee en medelijden, dat er werkelijk iets groots aan geeft' (*ibid.*, p. 78). Boon van zijn kant, heeft om evidente redenen gepleit voor de erkenning van het schrijverstalent van de treinwachter uit Veurne. Boon, die zichzelf bij herhaling een seismograaf noemde die het leed van de wereld registreert, voelde op dezelfde manier mee met het lot van de kleine man en had dezelfde sympathie voor de zelfkant van de samenleving.

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

Boon betreurde het dat de meeste auteurs die het naturalisme beoefenden, zich beperkten tot een of twee boeken: van De Bom is er alleen *Wrakken*, van Stijns *Hard labeur* en van Vermeersch *De last*. En ook Buysse sloeg een andere weg in na 'De biezenstekker' en *Het recht van de sterkste*. En dat is wel jammer, constateert Boon: 'Ik noem *Hard labeur* de sterkste en gaafst geschreven roman van onze literatuur. Ja, ik zou dit naturalisme een hoogvlakte onzer literatuur willen noemen, hoogvlakte die weinigen hebben bereikt, doch waar de enkele boeken als zeldzame gave, gladde keien liggen.'<sup>28</sup> De vergelijking die Boon vervolgens trekt tussen Buysse en Vermeersch valt heel duidelijk in het voordeel van Buysse uit, maar wat blijft van Vermeersch, namelijk *De last*, een boek dat door zijn centrale erotische obsessie uitnodigt tot een vergelijking met *Schoppenboer*, is voor Boon alleszins de moeite waard.

Het verband tussen Buysse, Vermeersch en Boon is duidelijk.<sup>29</sup> Boon zelf voert Vermeersch ook in zijn (nog weinig bestudeerde) kritisch werk op als een van zijn voorgangers (naast P.F. van Kerckhoven, Zetternam, Stijns en Buysse) in zijn strijd tegen de esthetiserende vertelkunst van de erfgenamen van Conscience en vóór de nieuwe traditie van de 'moderne' burgerlijke roman, die een kritische analyse van de maatschappelijke realiteit beoogt. De traditie zal in de twintigste eeuw nog worden voortgezet door Achilles Mussche en door Lode Zielens en, na Boon, door Marcel Matthijs, Piet van Aken, Walter van den Broeck, Hugo Claus (met *Het verdriet van België*) en Tom Lanoye (met zijn 'monster-trilogie'). In de eenentwintigste eeuw heeft zich inmiddels Dimitri Verhulst al aangemeld als aanklager van sociale ellende. Maar dat is, zoals gezegd, een verhaal dat nog geschreven moet worden.

## Tussen twee eeuwen

### Enkele beschouwingen over de verstrengeling van twee culturen in het *fin de siècle*

Het kan geen toeval zijn dat uitgerekend eind 1998, aan de vooravond van de eenmaking van Europa, aan de Vrije Universiteit Brussel een nieuwe leerstoel werd geïnaugureerd die was opgedragen aan Emile Verhaeren: de Franstalige Vlaming die een Europeër en een wereldburger was, die als auteur internationale bekendheid had verworven en wiens werk bij uitstek een belichaming is van de feitelijke verstrengeling van culturen die in het België van het *fin de siècle* van de negentiende eeuw een evidentie was. Met de installatie van de leerstoel werd echter veel meer beoogd dan een eerbewijs aan een vroege incarnatie van de Europese gedachte: het ging óók om het besef dat Verhaerens engagement in sociale vraagstukken én diens geloof in kunst en wetenschap, brandend actueel waren en zijn gebleven, om de band dus tussen het *fin de siècle* van toen en van nu, om de raakpunten en herkenningpunten tussen het einde van de negentiende en van de twintigste eeuw. De integratie of recyclage van het culturele verleden in de postmoderne kunst honderd jaar later is, zoals we zo meteen zullen zien, aanwijsbaar in een aantal in het oog springende, terugkerende thema's en motieven.

In de inleiding tot zijn lijvige biografische studie over *Verhaeren, Biographie d'une oeuvre*,<sup>1</sup> heeft Jacques Marx erop gewezen dat men sedert het tragische verdwijnen van Verhaeren – hij kwam terecht onder een trein in het station van Rouen en werd aldus het slachtoffer van de technologische vooruitgang die hij zo had verheerlijkt – meteen heeft beseft dat over de persoon en het werk alleen kon worden gesproken op een hooggestemde toon. De vroege historiografie van Verhaeren tendeeft dan ook naar de hagiografie, wat aanvankelijk geheel in overeenstemming was met de algemene geëxalteerdheid na het

beëindigen van de Grote Oorlog, waarin de Meester, door zijn persoonlijk engagement en militantisme, een belangrijke rol had gespeeld. Verhaerens laatste woorden, uitgesproken op het perron in Rouen die 27ste november 1916, zouden zijn geweest: 'Je meurs. Ma femme... ma patrie...'. Men weet niet of ze al dan niet apocrief zijn, stipt Jacques Marx hierbij aan, maar ze zijn wel tekenend en ze zijn ook opgenomen in het officiële discours over de auteur. De dag daarvóór had Verhaeren in Rouen nog gesproken ten bate van de oorlogsslachtoffers en met die reputatie is hij ook de geschiedenis ingegaan: hij heeft zich ten dienste gesteld van zijn vaderland. Ook zijn gehele oeuvre kan worden gelezen als één groot eerbetoon aan zijn land, dat is aan zijn Vlaamse geboortegrond, aan zijn wortels in de boorden van de Schelde te St. Amands. Opmerkelijk is dat ook na verloop van tijd, toen er meer ruimte kwam voor kritische distantie, de betekenis van deze wereldwijd bekende auteur steeds verbonden is gebleven met zijn nationale achtergronden. De auteur van *Les Flamandes* bleef gecanoniseerd als Vlaming en zijn werk wordt gezien als het product van het eeuwige Vlaanderen waarvan hij de onverwoestbare clichés bestendigt: dit Vlaanderen is, zoals zijn schilderkunst, én mystiek én sensualistisch.<sup>2</sup>

Het clichébeeld werd inmiddels, in een constante stroom studies die aan Verhaeren werden gewijd, uitvoerig genuanceerd en rechtgezet. Maar het blijft een feit dat zich rond Franstalige Vlaamse auteurs als Verhaeren discussies kristalliseren over de vraag van de culturele identiteit. Hetzelfde geldt, zij het in mindere mate omdat zij ook minder de Vlaamse wortels hebben verheerlijkt, voor de Fransschrijvende Gentenaren Maeterlinck, Franz Hellens, Grégoire Le Roy en Charles van Lerberghe, en voor de Antwerpenaren Georges Eekhoud en Max Elskamp. Het was Georges Rodenbach, geboren te Doornik, jeugdvriend van Verhaeren en, zoals die laatste, een leerling van het befaamde Gentse jezuïetencollege Sainte Barbe of Sint Barbara, die in de roman *Bruges-la-morte* (1892) een fascinerend beeld ophing van een beklemmend symbolistische stad: de wel zeer Vlaamse stad Brugge. Over de identiteitsproblemen van deze Franstalige Vlamingen is al veel geschreven. De bijdrage die deze Tachtigers aan de internationale vernieuwing van de literatuur hebben geleverd – en we denken hierbij zowel aan het symbolisme (met Maeterlinck) als aan het naturalisme (met Lemonnier) – is dan ook op zijn minst intrigerend te noemen, alleen al door het explosieve karakter ervan en door de manier waarop ze in Frankrijk werden gewaardeerd om hun 'noordelijk exo-

## TUSSEN TWEE EEUWEN

tisme'. Het waren inderdaad auteurs die zich de erfgenamen noemden van de Vlaamse culturele traditie; de band met dit erfgoed is vooral zeer evident bij Verhaeren, die daarbij nadrukkelijk naar de schilderkunst verwees, teruggaand tot de Vlaamse Primitieven; bij de Latemse schildersschool, waarin ook de symbolistische dichter Karel van de Woestijne een toonaangevende rol speelde, was dat niet anders.

De Franstalige Tachtigers vertegenwoordigden in feite de eerste generatie bij wie de systematische verfransingspolitiek van regeringswege directe resultaten bleek te boeken. De culturele verpaupering in Vlaanderen was al meteen na de Franse tijd een feit. De sociale en industriële revoluties van de tweede helft van de negentiende eeuw, en de tegenstellingen tussen vrijzinnigen en katholieken, geconcretiseerd in de desastreuze schoolstrijd, hebben de lagere sociale klassen in Vlaanderen ongeletterd gelaten en de hogere klassen – dragers van cultuur – verfranst. Voor Maeterlinck, en voor Lemonnier, was het Vlaams, het Nederlands dus, een arme taal geworden waarin men zich niet naar behoren of naar wens kon uitdrukken. Het Vlaams was 'réservé pour les rapports avec les domestiques', zoals het luidt in Maeterlincks memoires *Bulles bleues*. Een later getuigenis over deze evaluatie van het Nederlands is in bijna letterlijk dezelfde bewoordingen nog te vinden in *Une enfance gantoise* van Suzanne Lilar.<sup>3</sup>

De Franstalige avant-garde van 1880 bevond zich juist ten gevolge van deze verfransing echter in een heel dubbelzinnige positie. Enerzijds dienden zij te werken vanuit de periferie tegenover de metropool Parijs en voelden ze dat aan als een gemis. Anderzijds ontleenden zij hun succes in Frankrijk juist aan hun anders-zijn, aan hun 'noordelijk exotisme', ja, zelfs aan hun 'vreemd' taalgebruik. Een haarfijne, zeer indringende analyse van deze letterlijke dubbelheid werd gemaakt door Karel van de Woestijne, in zijn opstel over Verhaeren uit 1906.<sup>4</sup> De vermenging van de Latijnse en de Germaanse cultuur, zegt hij, heeft ons tot 'weifelende dubbelnaturen' gemaakt. Opvallend is hierbij dat Van de Woestijne zich helemaal identificeert met deze 'generatie van de Twijfel', zoals hij ze noemt. Voor hem, Van de Woestijne, die als zoon van industriëlen niet terechtkwam in het St. Barbaracollege maar in het Gentse athe-neum, waar hij werd omringd door enkele Vlaamsgezinde leraren en actief werd ingeschakeld in het Vlaamsgezinde studentengenootschap 'De Heremans' zonen', bestond er wat de ervaring van de gespletenheid betreft géén verschil tussen Franstaligen en Vlaams- of Nederlandstaligen. Hij koos dan

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

wel voor het Nederlands als cultuurtaal, maar hij voelde zich, net als Verhaeren en Maeterlinck, een ‘weifelende dubbelnatuur’. Het ‘spleen’ als zodanig, laten we tussendoor even opmerken, is een typisch decadent te noemen *fin de siècle*-motief.

Het is ook niet zonder belang eraan te herinneren dat Van de Woestijne, afkomstig uit een negentiende-eeuws burgerlijk Gents milieu en dus perfect tweetalig, de representatieve dichter is geworden van de *Van Nu en Straks*-generatie, dat zijn de Negentigers, die zich onder de leiding van de eveneens tweetalige Brusselaar August Vermeylen lieten inspireren door de vernieuwing van de literatuur zoals die werd gebracht door Franstalige Belgische tijdschriften – vooral *La Jeune Belgique*, maar ook *L’Art moderne*, *La Société nouvelle* en vele andere – maar dan toch opteeden voor een eigen, Nederlandstalig tijdschrift, dit met een verwijzing naar het voorbeeld van *De Nieuwe Gids*, het blad van de Tachtigers in Nederland. Men kan dan ook zonder overdrijven stellen dat de groep rond *Van Nu en Straks*, die zoals de Franstalige avant-garde sterk Europees en zonder meer internationaal was georiënteerd, de hegemonie van de Franstalige cultuur in Vlaanderen heeft doorbroken en – op zeer lange termijn bekeken – zelfs het tij heeft doen keren door te zorgen voor een doorbraak van de Nederlandstalige cultuur in Vlaanderen. Met en in *Van Nu en Straks* werd een inhaalbeweging uitgevoerd en werd het prestige van het Nederlands als cultuurtaal hersteld. Kenmerkend in verband met deze kentering is de houding van Cyriel Buysse, redacteur van de eerste reeks van *Van Nu en Straks*, die zich in een artikel van 1897 over ‘Flamingantisme en Flaminganten’, helemaal in de trant van zijn vriend Maeterlinck, zeer laatdunkend uitliet over het Vlaams – ‘een arme, kleine taal’ schreef hij – maar enkele jaren later, in bijdragen uit 1900 en 1903, zich niet alleen veel genuanceerder maar ook veel positiever uitliet over het Nederlands.<sup>5</sup> Hij bleef sceptisch tegenover sommige flaminganten, maar liet zelfs openlijk blijken in te kunnen stemmen met de strijd voor een Nederlandstalige universiteit in Gent – een speerpunt in het programma van de Vlaamse Beweging in die tijd: in 1903 noemde Buysse deze vernederlandsing een ‘onvermijdelijke rechtvaardigheid’.

### Verstrengeling van twee culturen

Het is inmiddels ook duidelijk: de internationale vernieuwing van het *fin de siècle* van de negentiende eeuw is in Vlaanderen in twee fasen en op twee spo-



## TUSSEN TWEE EEUWEN

ren gebeurd: in de jaren 1880 was ze Franstalig en geheel georiënteerd op Parijs, in de jaren 1890 is ze ook Nederlandstalig, maar dan wel nog in aanzienlijke mate op de Franse cultuur gericht: in beide fasen en op beide sporen getuigend van een grote culturele openheid. Maar het is evenzeer duidelijk dat in deze laatste decennia van de negentiende eeuw geen sprake was van een Franstalige *naast* en los van een Nederlandstalige cultuur. Zij waren, als gevolg van de verfransing van intellectueel Vlaanderen, immers innerlijk verstrengeld. Vic Nachtergaele heeft dan ook herhaaldelijk en heel terecht betoogd dat de Franstalige Vlamingen van het *fin de siècle* tot beide culturen behoorden en dat het dus zou getuigen van een anachronistische vervalsing van het perspectief indien we, vanuit het standpunt van vandaag, een beroep zouden doen op de klassieke methoden van het comparatisme.<sup>6</sup> De Fransstalige en Nederlandstalige auteurs leefden immers in een opmerkelijke symbiose of osmose, zij vertoonden dezelfde kenmerken en kenden een zeer vergelijkbare ontwikkeling. Opvallend is verder vooral dat de toenmalige avant-garde de meest diverse stromingen liet samensmelten: symbolisme en naturalisme cohabiteerden ook probleemloos in *Van Nu en Straks*, dat de poëtische diversiteit en tolerantie zelfs in zijn programma had: het was een blad 'zonder schoolstrekking en zonder esthetische dogmata'. De formulering is van Vermeulen, die er nog aan toevoegde: 'een vrij voorhoede-orgaan gewijd aan de kunst van Nu, nieuwsgierig naar de kunst-nog-in wording – die van Straks – hier en in 't buitenland'. Een belijdenis van de openheid en het toekomstgericht-zijn die alle toenmalige avant-garde-bewegingen kenmerken. Nachtergaele stipt hierbij ook aan dat het culturele veld in België verdeeld werd door een demarcatie oud versus modern, niet door een linguïstische lijn; en binnen dat veld van het moderne genoot het symbolisme geen bijzondere privileges: het was niet dominant.<sup>7</sup> We herkennen in de openheid van dit literaire veld de postmoderne, op verschillen en integratie van verscheidenheid gerichte poëtica van het einde van de twintigste eeuw.

Het mag dan al zo zijn dat de middelen van het klassieke comparatisme niet helemaal geëigend zijn om dit ingewikkelde kluwen van gelijkenissen en verschillen te beschrijven, dat neemt niet weg dat juist dit gebied al heel wat aandacht heeft gekregen. In zijn bijdrage aan de bundel *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, uitgegeven onder de leiding van Jean Weisgerber,<sup>8</sup> heeft Raymond Vervliet ervoor gepleit meer onderzoek te doen naar de directe contacten tussen en wederzijdse beïnvloeding van de Franstalige en de Neder-

landstalige kunstenaars van toen. De literatuur die in zijn studie wordt genoemd kan nog worden aangevuld met de oudere, maar zeer verdienstelijke bijdragen van Livia Stijns over Emile Verhaeren en de Nederlandse schrijvers van zijn tijd<sup>9</sup> en met de zeer uitvoerige, breed gedocumenteerde recentere studie van Jean Robaey, 'Verhaeren vu de Flandre'.<sup>10</sup> De directe receptie van Verhaeren, in Vlaanderen en in Nederland, wordt nog verder bestudeerd door Vic Nachtergaele en David Gullentops.<sup>11</sup> Het onderzoek is nog volop aan de gang.

## Verhaeren en Vermeylen

Bekijken we de profielen van de meest prominente auteurs van toen, dan is het meest opvallende natuurlijk de gelijkenis tussen het ideeëngoed van Verhaeren en Vermeylen. Zij ontmoetten elkaar sedert 1892 geregeld tijdens de zogenaamde 'Diners Magny', bijeenkomsten die naar Parijs' model maandelijks werden georganiseerd in een Brussels restaurant, dit op initiatief van Vermeylens jeugdvrienden Jacques en Georges Dwelshauvers, en van de hoogleraar-historicus Léon Leclère. Vermeylen, dan student geschiedenis aan de Brusselse universiteit, deelde zijn enthousiasme over deze gastronomische avonden, waar hij niet alleen Verhaeren ontmoette maar ook Giraud en Demolder, de schilders Willy Schlobach, Khnopff en Van Rysselberghe, de componist Erasme Raway en nog vele anderen, op een onmiskenbaar bevlogen toon mee aan zijn Antwerpse vriend Emmanuel de Bom. Op 28 oktober 1892 rapporteert hij over het donderdags etentje: 'Gisteravond "7 o' clockrumpsteack" van den Donderdag met E[rasme] Raway, Kefer, Verhaeren, [Georges] Dwelshauvers, Van Rysselberghe. enz. Na souper, heb ik 1 1/2 uur met Verhaeren rondgedwaald, in de nacht-straten: gesproken over flamingantisme, mysticisme, enz. Verhaeren was colossaal, en riep de woorden weg met zotte gebaren, als in een hallucinatie!'<sup>12</sup> De bewondering van Vermeylen voor Verhaeren dateert echter al van vroeger. In november 1890 citeerde hij in een brief aan De Bom uit 'Soir religieux' in de bundel *Les Moines* (1886) en schreef hij fragmenten over uit de vier 'Marines' in *Les Flaman-des* (1883), met de mededeling dat hij er graag zou uit voorlezen.<sup>13</sup>

De Bom van zijn kant, waarschuwde zijn opgetogen vriend voor de invloed van Verhaeren en kennelijk niet zonder reden: eerder had Hélène Swarth het manuscript van Vermeylen 'Uit "Sint-Antonius"' geretourneerd aan Pol de

## TUSSEN TWEE EEUWEN

Mont, met de mededeling dat het ongeschikt was voor opname in het tijdschrift *Zingende vogels*. Swarth vond het een 'grof-naturalistische uitbarsting van dierlijkheid', en bovendien 'niet eens origineel, maar een plagiaat van Emile Verhaeren'. Vermeylen heeft even later toegegeven dat hij de herinneringen uit zijn lectuur van *Les Flamandes* niet kon 'wegdrijven': hij had Verhaeren niet gepasticeerd zei hij, maar moest wel erkennen 'dat de kleur dezelfde was'.<sup>14</sup> De geregelde, op gastronomisch-culturele leest geschoeide ontmoetingen van de jonge Vermeylen met de zeventien jaar oudere Verhaeren hebben tot een vriendschappelijke en vertrouwelijke omgang geleid. Zoveel is althans direct af te leiden uit het vroegst bewaarde briefkaartje van Verhaeren aan Vermeylen, gedateerd 9 juli 1894, waarvan de aanhef, 'Mon vieux Gust', dan toch wijst op een zekere familiariteit.<sup>15</sup> Eerder dat jaar was Verhaeren uitgenodigd door de Nederlandse schilder Jan Toorop, lid van de Brusselse kunstkring Les XX waarvan Verhaeren de promotor werd, om een voordracht te houden voor de Haagse Kunstkring, zoals hij ook al had gedaan in 1891. Aanvankelijk zou Vermeylen hem naar Den Haag vergezellen, maar dat is niet doorgegaan. Ook de plannen van Toorop om een internationaal tijdschrift op te richten, waarvoor eerst Verhaeren, dan Vermeylen, dan weer Verhaeren de tekst van het prospectus zou leveren, zijn gestrand.<sup>16</sup> De situatie herhaalt zich nog eens in 1913, als Verhaeren Vermeylen uitnodigt om met hem mee te reizen naar St. Petersburg.<sup>17</sup>

Vermeylen heeft zijn waardering voor Verhaeren in diverse publicaties verwoord, waarbij ook steeds duidelijker wordt dat de geestelijke leider van de Vlaamse Van Nu en Straks-beweging steeds meer ging betreuren dat Verhaeren in het Frans schreef. Deze toch wel opmerkelijke recuperatiebehoefte komt ook steeds explicieter naar voren in de opstellen van Karel van de Woestijne; we vinden ze ook terug in latere uitlatingen van Cyriel Buvsse over Maeterlinck.<sup>18</sup> De rol van Van de Woestijne als chroniqueur van de Frans-Belgische literatuur komt uitvoeriger aan bod in het hierna volgende opstel in deze bundel.

Bij dat alles kan men zich inmiddels wel de vraag stellen of er in de ontwikkeling van het gedachtegoed van Vermeylen – auteur van de nog steeds brandend actuele slogan 'Wij willen Vlamingen zijn om Europeeërs te worden' – ook plaats is voor rechtstreekse beïnvloeding door de 'Europese' gedachten van Verhaeren. Afgezien van de echo's van *Les Flamandes* in de zojuist genoemde prozaschets van Vermeylen, valt een evident gelijklopende poëtica-

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

le ontwikkeling te signaleren van naturalisme naar symbolisme, waarbij uiteraard moet worden aangestipt dat Verhaeren, de grote dichter en kunstcriticus, geen evenknie vond in de dichter Vermeylen: deze laatste was een inspirerend geestelijk leider, essayist en kunsthistoricus, ook auteur van enig creatief proza, maar zeker geen groot dichter. De vraag naar rechtstreekse beïnvloeding gaat m.i. niet helemaal op en kan wellicht ook geen ondubbelzinnig antwoord krijgen: misschien is ze zelfs niet relevant. We spreken immers toch, in die jaren, over een zeer brede, algemeen Europese vernieuwingsbeweging, over een algemeen verspreid gedachtegoed. Het beklemtonen van de Vlaamse eigenheid om zich in een bredere, internationale context te kunnen bewegen, is bijvoorbeeld een idee die aansluit bij een richtlijn die Henrik Ibsen aan zijn *Peer Gynt* heeft meegegeven: word wie je bent. En voor Ibsen hadden niet alleen de Van Nu en Straksers (met voorop De Bom, die zijn beschouwingen over het toneelwerk van Ibsen bundelde in 1893), maar zoals bekend ook Verhaeren en vele andere tijdgenoten grote belangstelling. Zo ook de toekomstverwachting en het verlangen naar synthese van de kunstvormen: het zijn Wagneriaanse ideeën die als zodanig typerend kunnen worden genoemd voor het *fin de siècle* van de negentiende eeuw. Ook de naam zelf van *Van Nu en Straks* draagt die toekomstverwachting al in zich en sluit hierdoor aan bij internationale voorbeelden als *La Littérature de tout à l'heure* van Charles Morice.<sup>19</sup>

De Van Nu en Straksers waren zich ervan bewust dat ze leefden in een tijd van overgang. 'De tijd dien wij meêleven is schrikkelijk en schoon,' schrijft Vermeylen in de aanhef van zijn 'Aanteekeningen over een hedendaagsche richting,'<sup>20</sup> en: 'O raadselig ingewikkelde, bonte, aanlokkende absurditeit, paroxysme, val & oprijzing van rassen & maatschappijen, alles weer omgewoeld, alle begrip op-nieuw gepooteld & betwist, 'k voel heel dat leven door mijn geest kloppen.' Hij veroordeelt vervolgens het knorrige en kleingeestige 'oude-vrijgezels-pessimisme' en de koketterie van J.K. Huysmans en constateert dat de eeuw van positivisme en ontleding plaats heeft gemaakt voor een zoeken naar harmonie en synthesis. In de esthetiek van Van Nu en Straks staat inderdaad het Leven centraal (met grote L. voegde Vermeylen eraan toe) en het pulserende ritme dat de grondslag van dit leven vormt. Toekomstverwachting dus, niet de behoefte om terug te kijken of zich op te sluiten in zichzelf, maar het verlangen om uit zichzelf te treden. Het verband met de sociale kunst van Verhaeren is duidelijk: poëticaal gezien staan ze in de traditie van de

## TUSSEN TWEE EEUWEN

Amerikaanse dichter Walt Whitman, van wie Vermevlen trouwens een fragment in vertaling in *Van Nu en Straks* heeft opgenomen.<sup>21</sup> Ook Verhaeren beschikte, net als Whitman, over wat voor de tijdgenoten een ‘paroxistische geest’ leek. Hij werd, in poëtische termen, een romantisch-expressief beziener van de levenskracht en de moderniteit.

Vooraf in het licht van het laatste – het ultieme aanbidden van levenskracht, van de vitaliteit – kan het een zekere verwondering wekken dat de hypervervijnde symbolistische dichter Karel van de Woestijne, wiens vroege werk doordrenkt is van decadente motieven, van levensmoedigheid en doodsverlangen, ook de auteur is van de meest indringende, ook zeer empathische opstellen en journalistieke stukken over Verhaeren. Op het belang van Van de Woestijnes bijdragen werd breedvoerig gewezen door Vic Nachtergaele en door Jean Robaey.<sup>22</sup> Hun werk is een belangrijke bouwsteen in het receptie-onderzoek dat het beeld van de verstrengeling van beide culturen kan verduidelijken. Er werd ook al aandacht gevraagd, met name door Robaey, voor de rol van Pol de Mont, een figuur die in klassieke comparatistische termen als een perfecte intermediair of bemiddelaar kan worden beschouwd. Hij stelde een bloemlezing samen uit de *Poètes belges d’expression française* en publiceerde in *Groot Nederland* van 1903 een uitvoerig opstel getiteld ‘Een woord over de Frans-Belgische lyriek van na 1880’ (dat ‘woord’ slaat op een studie die in de bundel *Eenigen. Letterkundige opstellen* (z.j.) nog 72 pagina’s omvat).

## Verhaeren en Buysse

Tot dusver weinig besproken in het kader van de Verhaeren-studie zijn de figuur en het werk van Cyriel Buysse, die voor Verhaeren zeker geen totaal onbekende was maar die vooral vriendschappelijke relaties onderhield met Maurice Maeterlinck. Over de relatie Buysse-Maeterlinck zijn we vrij goed gedocumenteerd door de bewaarde correspondentie, die bijna integraal is uitgegeven door Antonin van Elslander.<sup>23</sup>

Ook over de vriendschappelijke banden met andere Franstalige tijdgenoten is een en ander bekend in de Buysse-studie. Joris van Parys heeft in zijn opstel “‘Toute la Flandre est en lui’”. Cyriel Buysse en de Franstalige Vlaamse literatuur,<sup>24</sup> ook opnieuw aandacht gevraagd voor Camille Lemonnier, die niet alleen een mentor was voor de vroege, naturalistische Verhaeren,<sup>25</sup> maar ook de auteur tot wie Buysse zich wendde om enkele in het Frans geschreven

## RONDOM BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

novellen gepubliceerd te krijgen. Buysse had Lemonnier ontmoet toen hij op bezoek was bij zijn goede vriend Emile Claus te Astene bij Deinze. Het is dus Claus, de schilder, door Buysse in een latere studie *Mijn broeder in Vlaanderen* (1926) genoemd, die zorgde voor de band tussen Buysse en Verhaeren.

Het was niet uitzonderlijk dat Verhaeren logeerde bij Buysse, die zich na zijn huwelijk met de Nederlandse weduwe Nelly Dyserinck, in 1896, in Den Haag had gevestigd. Enkele jaren daarna besliste hij, gedreven door heimwee, de zomermaanden in Afsnee door te brengen. Daar trok hij zich terug in een tot palenwoning omgebouwde molen te Deurle, om er in afzondering te schrijven. Claus' villa 'Zonneschijn' te Deinze was vlakbij, en zorgde dan ook voor vele contacten. In zijn 'Herinneringen aan Emile Verhaeren'<sup>26</sup> roept Buysse, in de hem kenmerkende plastisch-anekdotische stijl, het moment en de plek op waar hij voor het eerst de hand van Verhaeren drukte: 't Was op een winteravond, in het mooie, somber, viriele Gent. Wij hadden enkele vrienden onder elkaar: Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Charles Doudelet, nog een paar anderen, een door ons ingerichte tentoonstelling van schilderijen geopend en hij, Verhaeren, had er een korte rede uitgesproken.' De avond waarvan sprake was georganiseerd door de Gentse groep *Le Réveil*, die ook een gelijknamig tijdschrift uitgaf. Buysse herinnerde zich vooral de aanwezigheid van Claus en hoe Verhaeren met geweldige gebaren zijn oude vriend bij zich trachtte te houden. 'Maar Claus, die buiten woonde, wilde volstrekt weg, moest absoluut zijn trein halen; en daar stonden die twee 'n ogenblik wild-gesticulerend onder een straatlantaren: Verhaeren met zijn beide, lange, schrale grijparmen om Claus' mager middel geslagen; en Claus zich kronkelend en zich eindelijk loswringend, waarop hij dadelijk in de richting van 't nabije station wegholde, nog even schichtig, met zijn priemende ogen omkijkend, of de ander hem niet achtervolgde.'

Buysse heeft Verhaeren, na die eerste avond, nog dikwijls, 'onder velerlei omstandigheden en in zeer verschillende landen en plaatsen' ontmoet, zo kunnen we nalezen in zijn 'Herinneringen' (VW 7, p. 224) en hij haalt nog een andere, zeer specifieke herinnering aan van een dag waarop Verhaeren, op bezoek in Afsnee, het gezelschap van Claus opeiste om diens hilarische verhalen over zijn reis in Noord-Amerika aan te horen. Dat was wellicht in 1914.<sup>27</sup> Verhaeren 'kraaide letterlijk van dolle pret,' schrijft Buysse verder, 'terwijl hij onophoudelijk herhaalde: – Encore, Clausken, encore, encore' (p. 226). Verhaeren zelf was dan net terug uit Rusland. Het was, inderdaad, een generatie

## TUSSEN TWEE EEUWEN

van kunstenaars die veel reisde, ook buiten Europa. Tijdens zijn Nederlandse tournee, eerder in 1907, waarbij hij werd ingeleid door Karel van de Woestijne,<sup>28</sup> had Verhaeren bij de Buysse in Den Haag gelogeed.

De vriendenkring rond Vermeulen in Brussel, de vriendenkring rond Buysse en Claus in het Gentse en in Den Haag: in beide had Verhaeren een plaats en het ging ook duidelijk om kunstenaars met kosmopolitische trekjes. Claus en Verhaeren vonden elkaar tijdens het eerste oorlogsjaar terug in Cardiff in Engeland. Buysse en Verhaeren werkten tijdens die oorlogsjaren, respectievelijk in Den Haag en in Parijs, actief mee aan de organisatie 'Het Boek van den Belgischen Soldaat', een onderafdeling van de koepelorganisatie 'British Gifts for Belgian Soldiers.'<sup>29</sup>

Europa, kosmopolitisme, de internationale dimensie van het kunstgebeuren: met deze verbrede context keren we terug naar ons uitgangspunt, de verstrengeling van de culturen in België in de late jaren tachtig van de negentiende eeuw. Het was een voldongen feit waarover men zich in Vlaanderen eerst vragen stelde vanuit de ontgoochelende constatering dat al die belangrijke auteurs niet in het Nederlands schreven, maar een feit ook waarmee men zich later kon verzoenen vanuit het besef dat de Europese oriëntering een verruiming van onschatbare betekenis bleek in te houden. Typerend hiervoor is wel deze uitspraak van Karel van de Woestijne, in een journalistieke bijdrage uit 1919: 'Vóór den oorlog dachten wij, dat de voorstelling, als zou de strijd tegen Frankrijk, – "den ervvijand" gelijk het veertig jaar geleden heette – zijn gericht, voorgoed, had uitgediend. Het rassen-romantisme hadden wij achter den rug: wij wisten wel, dat wij de werkelijkheid van onze Latijnsche kultuur niet konden te niet doen, en wenschten dit allesbehalve, aangezien die Latijnsche kultuur bij een volk dat eene Germaansche taal spreekt juist onze merkwaardigste eigenaardigheid uitmaakte.' Van de Woestijne voegt er nog aan toe dat hij [hij zegt 'wij'] zich geenszins een Germaan voelde en door karakter en levenswijze veel verder van de Duitsers en zelfs van de Hollanders stond dan van de Walen en zelfs van de Fransen. De antinomie Latijnen-Germanen die door de activisten in het leven werd geroepen achtte hij in 1919 dan ook een anachronisme.<sup>30</sup>

De overwonnen antinomie waarover Van de Woestijne het kort na de Grote Oorlog nog had, de verstrengeling van de Romaanse en Germaanse culturen als een verrijkende verworvenheid, wordt zowat een eeuw later enerzijds weer ter discussie gesteld, maar roept anderzijds ook om erkenning en bevesti-

# RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

ging. Van de uitgebreide directe relaties van een eeuw geleden is allang geen sprake meer: wat overblijft zijn alleen sporadische contacten. Maar kan het wel, is hierbij dan de bedenking, dat Vlaanderen met zowat alle Europese landen, en ook met vele landen daarbuiten, culturele akkoorden heeft maar niet met de directe burens, het Waalse gewest?

We laten het smalle politieke steekspel hier echter voor wat het is en bekijken nog even de culturele werkelijkheid, die hoe dan ook, vandaag precies zoals een eeuw geleden en zelfs vroeger, internationaal is nature, zonder dat daarom, zoals Vermeylen ons leerde, de nationale eigenheid in het gedrang hoeft te komen. En dat is niet de enige overeenkomst. Er zijn ook tal van parallellen in de poëtische opvattingen en er is ook de zeer opvallende terugkeer van decadente thema's en motieven uit het *fin de siècle* van de negentiende eeuw.

## Nog eens *fin de siècle*?

Het werd al meer dan eens opgemerkt: het *fin de siècle* van de twintigste eeuw werd ingezet in de jaren 1970 en manifesteerde zich door een nadrukkelijke belangstelling voor het *fin de siècle* van de negentiende eeuw.<sup>31</sup> In die jaren 1970 ontstond de *retro-mode*, de aanstekelijke *nostalgie du passé* die tentoonstellingen over, studies en heruitgaven van laatnegentiende-eeuwse kunst deed prolifereren. Het is natuurlijk een bekend verschijnsel dat historici de neiging hebben het verleden naar zich toe te halen: het interpreteren van het verleden (of het verhaal over het verleden als we even in termen van de narratieve richting denken) is steeds een vorm van toe-eigening omdat de verklaringen die worden gegeven, gebeuren vanuit het perspectief van het heden en de centrale aandachtspunten zelf zich blijken aan te dienen op grond van de herkenning, de gedeeltelijke herhaling, de differentiëring.

De vraag is wel of dit eigentijdse recyclerende historische denken in verband kan of moet worden gebracht met het postmodernisme van het eind van de twintigste eeuw, dan wel of het veelbesproken millenniumgevoel op zich al als uitdrukking van een voor de hand liggend behoefte aan terugblikken, samenhangend met elke vorm van einde of afsluiten, een verklaring biedt voor alle herfstigheid en doemdenken van het twintigste-eeuwse *fin de siècle*. Dat laatste veronderstelt dan wel dat het millenniumgevoel een a-historische of transhistorische categorie zou zijn, wat vooralsnog onduidelijk blijft zolang er



## TUSSEN TWEE EEUWEN

geen onderzoek wordt gedaan naar parallellen tussen meerdere eeuweindes. De culturele parallellen die wel bestudeerd zijn – die van de negentiende en de twintigste eeuw – kunnen in ieder geval in verband worden gebracht met de politieke en maatschappelijke context die voor beide eeuwen gelijkenissen vertoont: economische expansie gevolgd door sociale onrust, technologische vooruitgang die leidt tot euforie en tot angst. De behoefte aan contextualisering wijst erop dat het wel degelijk om een historische categorie zou kunnen gaan.

De parallellen tussen de mentaliteit van 1890 en 1990 werden ook aangegeven door Elaine Showalter, in *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1991), die de terugkerende thema's nogal simplistisch zo samenvat: '[from] urban homelessness to imperial decline, from sexual revolution to sexual epidemics, the last decades of the twentieth century seem to be repeating the problems, themes and metaphors of the *fin de siècle*.' Sally Ledger heeft er in haar bijdrage aan de bundel *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, waaraan dit citaat is ontleend, wel terecht voor gepleit het onderzoek van de genderrelaties en de opkomst van de nieuwe vrouw in een breder verband te zien met andere, sociale en culturele factoren.<sup>32</sup> Maar ook hier blijft het uitgangspunt dat veel hedendaagse problemen rond ras, klasse en gender hun voedingsbodem vinden in de cultuurpolitiek van 1890 en 1990.

De Angelsaksische wereld biedt nog een zeer invloedrijk voorbeeld van motievenrecurrentie: de decadente versie die Oscar Wilde bracht van *Salomé* – een context waarin de figuren van Salome en Judith gedeeltelijk samenvallen (een voorbeeld van motievencontaminatie – kwam ruim honderd jaar later in haar volle decadente omvang terug in de *Visions capitales* van Julia Kristeva, die deze voorbeelden van 'le féminin vengeur' uitvoerig behandelde in een tentoonstelling in Parijs.<sup>33</sup> En hiermee is dan slechts één voorbeeld gegeven van de decadente motieven van het *fin de siècle* van de negentiende eeuw die weer op de voorgrond kwamen in de kunst van rond 2000. In de hedendaagse Nederlandstalige literatuur zijn opvallend veel decadente motieven aan te wijzen in het werk van schrijvers als Geerten Meijsing en Peter Verhelst. In de poëzie van Stefan Hertmans zijn reminiscenties te vinden aan Karel van de Woestijne – intertekstualiteit als middel om het culturele erfgoed te integreren – en bovendien heeft diezelfde Hertmans in zijn bundel *Steden* (1998) enkele indringende beschouwingen aan zijn stadgenoot Van de Woestijne gewijd. Zowel de specifieke affiliatie die Van de Woestijne met Hertmans ver-

RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

bindt als het werk van Hertmans in het algemeen, komen in het laatste deel van dit boek nog uitgebreid aan bod. In *Steden* zijn trouwens ook boeiende bladzijden te lezen over mengculturen en meertaligheid in grote steden als Brussel, dat is: over de eindtwintigste-eeuwse vormen van culturele verstrengeling. De toekomst in het reële Europa van de eenentwintigste eeuw zal uitwijzen of de cohabitatie en de intense dialoog tussen vele culturen inderdaad zullen worden ervaren als verrijkend, en of de nieuwe, op internationale leest geschoeide identiteit die nog aan het groeien is, de ontwikkeling van eigenheid en diversiteit in de weg zullen staan dan wel juist stimuleren.

## Karel van de Woestijne als chroniqueur van de Frans-Belgische letteren

### Frans Hellens

Op 3 november 1910 (of 1911) schrijft Karel van de Woestijne aan Herman Robbers, redacteur van *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, dat hij 'een brok [vertaalt] van een prachtboek door een jong Gentsch schrijver, Franz Hellens. In dit boek, zo voegt hij eraan toe, 'wordt de avond in Gent heerlijk opgeroepen. Het is zeer hoge kunst van haast-hallucinerende suggestie.'<sup>1</sup> Hij biedt zijn vertaling, met illustraties, 'die geheel klaar zijn, en die eveneens den avond te Gent evoqueeren,' voor publicatie in *Elsevier's* aan. Hij zou er 'over schrijver en tekenaar, eene inleidende nota' bij bezorgen. In een volgende brief aan Robbers zegt Van de Woestijne dat hij het stuk in een ander tijdschrift zal plaatsen en dat hij voor *Elsevier's* aan het uitwerken is wat hij over de illustrator van Hellens' boek, Jules de Bruycker, wou schrijven. Dat is ook de laatste keer dat het plan in de correspondentie met Robbers nog ter sprake komt. De vertaling is als zodanig niet verschenen en vermoedelijk ook niet gemaakt, of liever: niet voltooid. Een zeer indringende, lange bijdrage over De Bruycker is wél verschenen in het aprilnummer 1912 van *Elsevier's*, mét daarin verwerkt een klein fragment van de vertaling van Hellens' 'Les soirs de Gand' uit de novellebundel *Les Hors-le-Vent*, die dateert uit 1909. Het gebeuren typeert Van de Woestijne op twee manieren. Hij was een eeuwige plannenmaker (deze vertaling is slechts één van de vele vertaalprojecten die onafgewerkt zijn gebleven) en hij had een grote voorliefde opgevat voor het werk van zijn Franstalige stadgenoot Franz Hellens, alias Frédéric van Ermengem.

Hellens, niet alleen een stadgenoot maar ook een generatiegenoot van Van de Woestijne, behoort tot die glorieuze generatie Franstalige Vlamingen die een heel eigen bijdrage hebben geleverd aan het Franse symbolisme en die er

RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

de ‘esprit nordique’ van hebben bepaald. In het symbolismenummer van het tijdschrift *Vlaanderen* wordt ze een ‘Pléiade’ genoemd: ‘Zeven auteurs, geboren in Vlaanderen maar met Frans als moedertaal.’<sup>2</sup> Hun vaderland is Vlaanderen en zij bezingen het in het Frans: een intrigerende paradox waar velen zich blijvend over verwonderen. Er zijn twee schrijvers uit Antwerpen: Georges Eekhoud (1854-1927) en Max Elskamp (1862-1931) en vijf Gentenaren, van wie er maar liefst vier werden gevormd in het jezuïetencollege Sainte-Barbe: Franz Hellens (1881-1972), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Charles van Lerberghe (1861-1907) en Georges Rodenbach (1855-1898). Die laatste is niet een echte Gentenaar maar een klasgenoot en boezemvriend van Emile Verhaeren (1855-1916) in het Sint-Barbaracollege. Van de Woestijne zelf heeft aan de beroemde namenreeks vaak nog die van Gregoire Le Roy toegevoegd. Ook Van de Woestijne werd in het Frans opgevoed, zoals vrijwel alle zonen en dochters uit de betere kringen in die tijd. Zijn middelbare studies deed hij evenwel niet bij de Jezuïeten maar aan het Gentse atheneum, waar hij sterk onder de invloed kwam van enkele Vlaamsgezinde leraren. Maar hij heeft, als ‘een bevoorrecht getuige’<sup>3</sup> uitvoerig over zijn Franstalige generatiegenoten bericht in tal van opstellen en essays. Veel van die teksten zijn bekend. Veel van wat niet gebundeld werd door Van de Woestijne zelf werd door P. Minderaa opgenomen in de door hem verzorgde editie van Van de Woestijnes *Verzameld werk*. Maar er is nog veel dat nauwelijks aandacht heeft gekregen en dat onopgemerkt is gebleven in de uitgebreide journalistieke bijdragen die de dichter, vanaf 1906 tot zijn dood in 1928, schreef als Brussels correspondent voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Minderaa maakte voor het *Verzameld werk* slechts een selectie. Het verzamelde journalistieke werk is uitgegeven in vijftien delen tussen 1986 en 1995 door Ada Deprez en bevat nog een rijke bron aan onbestudeerd materiaal, zoals ook al werd opgemerkt door Frans de Haes. In zijn editie van Hellens’ *Oeil-de-Dieu* schrijft hij: ‘Il faudra un jour traduire et examiner de près les nombreux articles que ce poète, gantois lui aussi, a consacrés aux lettres belges de langue française, avant et après la première guerre mondiale.’<sup>4</sup> De Haes pleit hier voor een Franse vertaling en voor verdere studie, maar ook in het Nederlands is de studie van dit rijke journalistieke werk nog maar nauwelijks begonnen.

Bij gebrek aan een dergelijke uitgebreide studie is het uiteraard onmogelijk zelfs maar een globaal beeld te schetsen van al Van de Woestijnes bijdragen en

## KAREL VAN DE WOESTIJNE ALS CHRONIQUEUR VAN DE FRANS-BELGISCHE LETTEREN

opmerkingen over Frans-Belgische auteurs. De titel van deze bijdrage – Van de Woestijne als chroniqueur van ‘de’ Frans-Belgische letteren mag dus wat te veel omvattend lijken. Maar ik mag erop wijzen dat de meest toegankelijke, dat is, de door Van de Woestijne gebundelde teksten, wél al de aandacht van enkele onderzoekers hebben getrokken. ‘Deze receptie door Van de Woestijne is hiervóór, in het hoofdstuk ‘Tussen twee eeuwen’, al ter sprake gekomen.<sup>5</sup>

In wat hier volgt wordt de aandacht gevestigd op enkele niet gebundelde journalistieke bijdragen. Ik blijf eerst nog even stilstaan bij de vriendschappelijke relatie tussen de twee vrienden Hellens en Van de Woestijne, die elkaar vóór het uitbreken van de oorlog geregeld ontmoetten, niet alleen in Gent maar ook in Brussel, en die samen lange gesprekken over literatuur voerden. Beide dichters hadden, zo merkte Van de Woestijnes biograaf Piet Minderaa op, veel begrip en waardering voor elkanders werk, ‘waaraan een zekere geestelijke verwantschap’ ten grondslag lag.<sup>6</sup> Robaey heeft al de aandacht gevestigd op een uitvoerig opstel dat Van de Woestijne in 1913 publiceerde in het tijdschrift *Groot Nederland* over de bundel *Clartés latentes* uit 1912. Het stuk werd door Minderaa niet opgenomen in het *Verzameld werk*, niet alleen vanwege zijn omvang, zo blijkt uit de aantekeningen (VW6, p. 804), maar omdat er een lange uitweiding in voorkomt over de Fransschrijvende Vlamingen als ‘déracinés’ en over de invloed van Gent: dat zijn onderwerpen die ook elders uitgebreid worden aangesneden. Bovendien bevat de tekst uitvoerige vertalingen, zo onder meer bijna volledig het openingsstuk ‘Le salut du soir’ en het afsluitende verhaal ‘Les nuages’. Maar het zijn wel stukken die ons hier juist kunnen interesseren, zowel om hun inhoud als om hun repetitieve karakter.

Met zijn opvatting dat de Vlamingen ontwortelden zijn (‘des déracinés’), verloren voor hun land en cultuur, staat Van de Woestijne niet alleen: hij deelt ze met August Vermeylen, de geestelijke leider van *Van Nu en Straks* en het daarmee verbonden denken over de Vlaamse Beweging, maar ook met niemand minder dan Giuseppe Ungaretti, zoals Robert van Nuffel al heeft opgemerkt: ook Ungaretti stelde dat het bestaan van een Franse literaire traditie bij Vlaamse schrijvers het niet minder dramatisch maakte voor een schrijver dat hij zich bedient van een taal die niet gewoonlijk gesproken en begrepen wordt door zijn eigen volk.<sup>7</sup> Bij die terugkerende opmerkingen behoort, behalve de constatering dat de Fransschrijvende Vlamingen verloren zijn voor eigen land en cultuur, stevast ook de opmerking dat zij soms een wat eigenaardig of vreemd Frans schreven (een opmerking die bijna obliga

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

blijkt te komen bij alles wat Van de Woestijne over Maeterlinck schrijft) en dat die hele generatie van '80, waartoe Van de Woestijne voor een deel ook zelf behoort, zich geplaatst zag tussen twee culturen en daardoor twijfelende dubbelnaturen voortbracht. Dit laatste werkte hij al uitvoerig uit in het bekende opstel over Verhaeren uit 1906. In zijn bespreking van *Les clartés latentes* in *Groot Nederland* 1913 stelt Van de Woestijne de toen dertigjarige Gentenaar Hellens zo voor: 'hij behoort onder de jonge Vlamingen [...] wier verfranschte opleiding ze niet in staat stelt, te schrijven in de taal van hun volk, en die deze taal zelfs nauwelijks kennen. Zij zijn, in eigen land, naar het woord van Barrès, echte "Déracinés", en voor dat land verloren.' Volgt een lange uitweiding over het feit dat in zijn (dat is: Van de Woestijnes) generatie, zelfs de 'meest-egotistische auteur [...] bij het schrijven evenzeer denkt aan zijn volk als aan zich-zelf of aan den gelijk-gestemden lezer' en dat hij 'aldus eene ethische, eene bijna praktische rol vervult.'<sup>8</sup> Aan het woord is hier duidelijk een volbloed Van Nu en Strakser, die zich schaarde achter de Vlaams-zelfbewuste gedachten van Vermeylen. Van de Woestijne wijst verder op de gelukkige gevolgen van de wet van 1883, die het Nederlands als onderwijstaal althans gedeeltelijk verplicht maakte in het middelbaar onderwijs en hij maakt een scherp onderscheid met 'de anderen':

De anderen, die school gingen bij Jezuïeten of in andere vrije gestichten, leerden nauwelijks de eigen taal, verleerden ze eerder, en vermochten, in het Belgische Fransch dat hun als uitings-middel was opgedrongen, alles behalve tot persoonlijke expressie te komen, tenzij geforceerd en door kunstmatige middelen, aangetrokken als zij waren door Fransche voorbeelden, de eenige die hun als literaire schoonheid werden voorgesteld, en anderdeels door de machtige eigenaardigheid van dat volk, waar zij zich te meer aan verbonden gevoelden, dat hunne opleiding ze er als moedwillig en opzettelijk van afgezonderd had.

De redenering die hier onmiddellijk op volgt, is – gedeeltelijk ook letterlijk, in de vorm van een citaat uit zijn eigen studie – een herneming van wat hij in het bekende essay over Verhaeren in 1906 had ontwikkeld:

Van hun volk gescheiden en afgescheurd, door hun geestelijke vorming verwijderd van hun eigen oorsprong-wezen, zonder dat de

## KAREL VAN DE WOESTIJNE ALS CHRONIQUEUR VAN DE FRANS-BELGISCHE LETTEREN

Latijnsche kultuur hun 't zelf-doodend scepticisme had kunnen opleggen, waren die Vlamingen – Maeterlinck, van Lerberghe, Eekhoud, Verhaeren – Vlaming herworden door een wending van hun intellect; en, werd hunne liefde in lateren tijd echter en inniger in zóoverre, dat zij vertoonen gingen méér traditioneel-eigenaardige, méér nationaal-karakteristieke hoedanigheden dan hunne land- en tijdgenooten die schreven in de taal van hun volk [...].<sup>9</sup>

De omkering, dat die Fransschrijvende Vlamingen op den duur zelfs 'méér traditioneel-eigenaardige, méér nationaal-karakteristieke hoedanigheden' gingen vertonen dan hun landgenoten die schreven in de taal van het volk, is niet zonder overdrijving maar, zoals inderdaad in het geval van Verhaeren duidelijk is gebleken, er is wel degelijk sprake van een 'scherpere aanduiding van het speciaal-Vlaamsche', wat Van de Woestijne interpreteert als een liefde die een intellectuele ondergrond heeft, een zeer oprechte liefde weliswaar, zoals die van de archeoloog of de geschiedkundige, 'die zijn land bemint om de studie die hij ervan gemaakt heeft.' Die karakteristiek past hij nu ook toe op Hellens: 'Reflecteerend dus meer dan warm-doorvoeld, eerder uitwendig-pittoresk dan innig-medegeleefd, is de kunst dezer Vlamingen die hunne opleiding losrukte van uit hun volk. Aldus ook het werk van Frans [sic] Hellens,' maar dan wel met dit verschil, meent hij, dat Hellens een Gentenaar is. Bij die Gentenaren ziet Van de Woestijne steeds weer een bevrijdingsmotief, 'een wezenlijke en sterke drang naar de verlossing,' de bevrijding uit de somber-drukkende atmosfeer van de stad Gent. *Les clartés latentes* van Hellens staat, volgens Van de Woestijne, net zoals *Les serres chaudes* van Maeterlinck en *Les fleurs* van Van Lerberghe, in het teken van de 'bevrijdings-zucht': Gentse dichters hebben een sterke drang zich te verlossen van de 'giftige' drukkende atmosfeer in de historische stadskern. Ook Hellens heeft in zijn roman *En ville morte* de straatjes en pleintjes, de duistere steegjes en de 'barsch-zwarte kloosters' die destijds het Gravensteen omringden, met 'een pijnlijk-preciese [...] angstwekkende beschrijvings-manie' treffend vastgelegd.<sup>10</sup>

In de jaren 1920 heeft Van de Woestijne nog herhaaldelijk de aandacht gevraagd voor het proza en de persoonlijkheid van Franz Hellens. 'De mensch is mij een dierbaar vriend', schreef hij in 1924,<sup>11</sup> wat overigens niet heeft verhinderd dat hij niet voor alle werken evenveel waardering had. Hij liet ook niet na op 'een kentering' te wijzen. Over de 'neger-roman' *Bass-Bassina-Bou-*

*lou* heet het bijvoorbeeld dat beelden en toestanden ‘opgeschroefd worden tot lyrisme’ en dat ‘zijne imaginatie nu en dan valsch’ klinkt.<sup>12</sup> Maar de door Helens geredigeerde tijdschriften *Les Signaux de France et de Belgique* en (daarna) *Le disque vert*, werden warm aanbevolen, evenals, in opeenvolgende stukken, *Réalités fantastiques*, *Notes prises d’une Lucarne* en *Oeil-de-Dieu*. Al deze bijdragen verschenen in de *NRC*. Ze werden door Minderaa opgenomen in het *Verzameld werk* en ook al uitvoerig besproken door Jan Robaey; ze hoeven hier dus geen verdere voorstelling.<sup>13</sup>

Hier alleen nog dit: zoals gezegd grijpt Van de Woestijne in zijn karakterisering van *Les clartés latentes* terug op het opstel over Verhaeren uit 1906. Maar nog in het hier ook al genoemde herdenkingsstuk over Verhaeren, verschenen in de *NRC* op 1 augustus 1922, lezen we het volgende over de Vlamingen die schreven in *La jeune Belgique*:

Onze Vlaamsche literatuur is aan hen, helaas, armer geworden, doch Vlaanderen, het Vlaamsche gevoel, het Vlaamsche landschap, de Vlaamsche schoonheid in een woord, aan buitenlandsche verspreiding ontegensprekelijk rijker. Georges Eekhoud, [...] en Max Elskamp, en Maurice Maeterlinck, en zij die wij betreuren: Charles de Coster, Charles van Lerberghe, Eugène Demolder, Verhaeren eindelijk: wij, Vlaamsche schrijvers, wij, Vlaamsche mensen, wij weten wat zij *voor* ons zijn en hoezeer ze *van* ons zijn, en het is maar naar behooren dat zij hier vernemen hoe wij geene ondankbaren worden, omdat hun lot heeft gewild dat zij tot de diepten van hun volk niet doordringen zouden.<sup>14</sup>

Het verwijt van het ‘verloren zijn voor ons’ is hier omgedoopt in dankbaarheid. Die dankbaarheid en de waardering ten opzichte van Verhaeren is een leidraad in Van de Woestijnes kritische oeuvre. Hij heeft ook zijn derde dichtbundel, *De gulden schaduw* (1910), opgedragen aan Verhaeren (samen met Prosper van Langendonck, zijn vereerde mentor in de *Van Nu en Straks*-kring). Het is bekend dat die waardering ook wederzijds was: Verhaeren stuurde hem enkele van zijn werken op, met opdracht, en Van de Woestijne maakte daar ook graag melding van: zijn bijdrage aan *De Amsterdammer* van 12 mei 1922 over ‘Hélène de Sparte’ opent zo: ‘Vandaag, 3 Mei, stuurt Emile Verhaeren mij zijn lang verwacht, reeds in het Duitsch gepubliceerd, echter nu slechts in de oorspronkelijke taal verschenen “tragédie lyrique”: “Hélène



## KAREL VAN DE WOESTIJNE ALS CHRONIQUEUR VAN DE FRANS-BELGISCHE LETTEREN

de Sparte”’. Het is een boek waarvoor hij vervolgens zijn ‘beredeneerde bewondering’ uitdrukt.<sup>15</sup> Een – subtiele – verwijzing naar of blijk van erkenning voor, is wellicht dit: in de terugblik en huldeblijk van 1922 (VW6, p. 31) stelt Van de Woestijne dat Verhaeren, nadat hij in zijn eerste bundels vooral opzettelijk en nadrukkelijk Vlaams probeerde te zijn (met de klassieke clichés rond sensualiteit en mysticisme), later ‘zich-zelf’ zou ontdekken in de drie bundels waarvan *Les Flambeaux noirs* (1891) de laatste was. Hij voegt eraan toe: ‘Verzen van een ziekte, heeft men gezegd. Wij kunnen met evenveel recht zeggen: verzen van geestelijk bewustworden’. Het gaat immers om een drang naar zelfkennis en zelfbepaling die ook de Vlaamse jongeren van *Van Nu en Straks* kenmerkte. Is het toeval dat de omschrijving ‘verzen eener ziekte’ een tussentitel is geworden in Van de Woestijnes eigen debuutbundel *Het vader-huis* (1903)?

## Charles van Lerberghe

Over Charles van Lerberghe en Georges Eekhoud heeft Van de Woestijne minder vaak geschreven dan over Verhaeren. Er zijn echter wel enkele substantiële bijdragen, die alle dateren van na de oorlog. Over de figuur en het werk van Van Lerberghe schrijft Van de Woestijne met grote liefde en bewondering, hoewel er tussen hem en die andere Gentenaar, die bevriend was met Maeterlinck, géén persoonlijke omgang zou zijn geweest. Zij behoorden ook tot een andere generatie. Van de Woestijnes biograaf Piet Mineraa heeft deze liefde en bewondering in verband gebracht met ‘velerlei overeenstemming in beider aard en levenslot’,<sup>16</sup> zoals die bijvoorbeeld blijken in het opstel uit 1923, geschreven naar aanleiding van de biografische studie door Fernand Severin. Deze Severin was bevriend met Van Lerberghe en zou een paar jaar later ook hun correspondentie uitgeven, die eveneens door Van de Woestijne werd besproken. De verwantschap tussen de poëzie van de (jonge) Van de Woestijne en sterk suggestieve *La chanson d’Eve* (1904), verschenen één jaar na de al even suggestieve bundel *Het vader-huis*, wordt door Minderaa als volgt gekarakteriseerd: ‘zij brachten hun jeugd in soortgelijke omstandigheden door, beiden waren schuchtere, wondbare eenzamen, ontleders van hun eigen leven en gevoelens, gevoelig voor en uitbeelders van de sfeer, beiden zoekers van het absolute en dat bovenal vindend in de zee.’<sup>17</sup> Ook hier, in de bijdrage over Van Lerberghe, komt meteen al de druk van de Gentse omgeving ter

RONDONOM BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

sprake. De criticus roept met een groot inlevingsvermogen de Gentse Peperstraat op, 'een blanke patriciërsstraat' waar de dichter opgroeide en waar zich ook het nu verdwenen geboortehuis van Maeterlinck bevond. Het is een straat waar Van de Woestijne zelf vele dagen van zijn kindsheid heeft doorgebracht en die verankerd is in het diepste van zijn geheugen. In die straat lag namelijk ook de woning 'eener tante, die keizerlijk-majestatisch was naast haar bleek en graciël hazewindje' en van een andere tante 'die klein, dik en norsch, verstopt leefde in eene donkere kamer.'<sup>18</sup>

De opleiding van Van Lerberghe gebeurde in een milieu 'dat voor het mysterie wel gevoelig maken moest.' Van Lerberghe was zeven jaar oud toen zijn vader stierf en veertien bij de dood van zijn Moeder. Van de Woestijne was twaalf toen zijn vader stierf, een vader aan wie hij de herinnering heeft vastgelegd in het onsterfelijke 'wijdingsgedicht' van zijn debuutbundel *Het vaderhuis*. De empathie met Van Lerberghe gaat heel ver en krijgt hier en daar zelfs een toets van inlegkunde. Van Lerberghe heeft, volgens Van de Woestijne, de stad Gent verlaten 'waarvan de lucht hem werkelijk te zwaar geworden was' (p. 515) maar bleef, toen hij in Brussel woonde, gebukt gaan 'onder de meêgedragen Gentsche loomheid' (p. 517).

Het korte drama *Les Flaireurs*, dat in het kritische werk van Van de Woestijne meermaals wordt genoemd, omschrijft hij hier als een 'door-en-door Gentsch, acuut-impressionistisch, ontzetting-wekkend werk van een onverloste', dat van belang is 'voor zijne evolutie in het bijzonder, en als spiegelbeeld voor de evolutie van elken Gentschen kunstenaar' (p. 530).

Ook de karakterschets van Van Lerberghe als 'in hoofdzaak een eenzame' die leefde in een aangekweekte afzondering (hij noemt het ook vaak 'afgetrokkenheid') heeft de Vlaamse dichter veel van zichzelf gelegd. Van de Woestijnes jongste biograaf, Peter Theunynck, voegt er aan toe dat de spanning tussen vergeestelijking en erotiek die de dichter bij Van Lerberghe vond, voor hem 'heel herkenbaar' moet zijn geweest.<sup>19</sup> In de tafereeltjes van de *Entrevues* van Van Lerberghe ziet hij die mysterieuze 'vreemdheid' en geheimzinnigheid die hij ook in zijn eigen proza-'afwijkingen' heeft willen leggen. Het credo van het symbolisme, zoals geformuleerd door Van Lerberghe, wordt door Van de Woestijne niet als zodanig benoemd maar in verband gebracht met de 'wereldmystiek': 'Je crois [...] que toute profonde beauté est mystère, et que ce côté mystérieux est un signe qu'on l'a *entrevue*.' Het is een observatie die is ontleend aan Baudelaire ('il n'y pas de beauté sans une certaine étrange-

té') en die teruggaat op Edgar Allan Poe (p. 531 en 530). In de woorden van Van de Woestijne, over *Entrevisions*: 'Wil ik ze omschrijven, dan zou ik zeggen dat het eenigszins heidensche visioenen zijn in een innig-godsdienstig licht, een vroom droomenlicht' (p. 531); ze openbaren zich aan de dichter 'als vluchtige waarheden, die hij minder begrijpt dan gevoelt' (p. 532).

## Georges Eekhoud

Dat Van de Woestijne een échte chroniqueur was van de Frans-Belgische letteren en niet alleen schreef over auteurs met wie hij zich op een of andere manier verwant voelde, mag blijken uit de diverse bijdragen die hij heeft gewijd aan Georges Eekhoud, auteur van *La nouvelle Carthage* (1888), een roman over het ruige leven rond de Antwerpse haven die als een geslaagd voorbeeld van een naturalistische documentaire de literatuurgeschiedenis is ingegaan. Als verfijnde estheet kon Van de Woestijne niet van Eekhouds poëzie houden. Hij aarzelde dan ook niet mee te delen dat men die poëzie maar beter kon vergeten. Maar hij is herhaaldelijk ingegaan op de ethische aspecten van Eekhouds proza en op de redenen waarom hij als auteur door velen werd verguisd. Van de Woestijne had, zoals gezegd, aandacht voor het decor, voor het milieu waaruit de schrijver voortkomt en dat hij vastlegt in zijn werk. Hij merkte in een heel vroeg stuk al op dat Eekhoud zijn weinig aantrekkelijke helden en onderwerpen vond in de Kempen, '[d]it onvruchtbare, ondeugdelijke land, dat alleen nog aan dichters om eigen desolaat uitzicht en de afgetrokken stoerheid zijner boeren belang inboezemt.'<sup>20</sup> Over Eekhoud begon Van de Woestijne overigens pas relatief laat te schrijven. In de *NRC* van 24 maart 1923 verscheen een opstel 'Georges Eekhoud gehuldigd' (VJW12 en VW6) en op 8 mei 1926 besprak hij in dezelfde krant *Voyous de velours*, een boek dat hij 'haast zonder voorbehoud' bewonderde, 'al is de stijl ons hier en daar wat al te opgeschroefd, en al ontkennen wij ten stelligste dat wij hier te doen hebben met wat men noemt een roman'.<sup>21</sup> De chroniqueur is niet altijd even mals, maar hij volgt vrij trouwhartig de opeenvolgende publicaties of de literaire carrières van zijn landgenoten op.

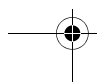
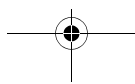
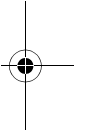
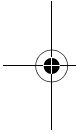
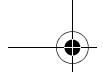
In het *Verzameld journalistiek werk* zijn verder nog drie andere bijdragen over Georges Eekhoud te vinden die niet in het *Verzameld werk* werden opgenomen. In de huldebijdrage van 1923, naar aanleiding van een viering die zowel de naderende zeventigste verjaardag van de schrijver in het licht wilde

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

stellen als het feit dat hij veertig jaar leraar was in de Brusselse gemeente Schaarbeek, wordt Eekhoud ‘niet alleen een grootsch stylist’ genoemd, ‘maar tevens eene der teederste en ruimste naturen, eene der schuchterste ook, van onze Fransch-Belgische literatuur’ genoemd (VW6, p. 88). Van de Woestijne stelt dat de betekenis van Eekhoud als schrijver moet worden gezocht ‘in de ruimte van zijne ethische menselijkheid’ (p. 90). De morele wet die het oeuvre van Eekhoud beheerst, is volgens Van de Woestijne ‘zijne haast onstellende menschenliefde; zijne gloeiende, uitstralende en verwarmende, en met meewarigheid drenkende caritate’ (p. 91). Met nog meer aandrang geformuleerd luidt het nog even verder: ‘[z]ijne ergste boeken zijn blakend van dat innerlijke vuur: u lief te hebben, u dan toch lief te mogen hebben’. De heel eigen stijl van Eekhoud krijgt alle lof, maar wordt uiteindelijk toch ook te licht bevonden, gewogen aan het bekende vooroordeel dat de Fransschrijvende Vlamingen het ‘classicisme’ van de Fransen niet weten te benaderen: ‘En zoo bereikten zij wel eens de zuiverheid in de woordenkeus en het juiste balanceeren der zeventiend’eeuwsche periode, nooit echter de naakte doorschijnendheid, de gefiltreerde klaarheid die een Anatole France heeft geërfd van de achttiend’eeuwers’ (p. 93), waaraan Van de Woestijne dan toch ook de bedenking vastknoopt dat de Vlamingen de Franse literatuur nieuwe levenskracht hebben gegeven en haar nieuw bloed – ‘hun eigen hartebloed’ – hebben ingespoten. Opmerkelijk is in ieder geval ook dat Van de Woestijne in zijn bijdrage van 1926 over *Les voyous de velours* op een heel synthetiserende manier constateert dat Georges Eekhoud ‘al zijn kunst als al zijn liefde bij uitsluitendheid [wijdt] aan outlaws, aan het uitschot der maatschappij, aan hen die aan den zelfkant der samenleving staan, boven alle vooroordeelen uit, ook in zake normale liefde,’ maar er dan toch voor pleit even te glimlachen om de onderwerpen van een literaire stroming die nu voorbij is en ‘de literaire schoonheid’ ervan ongestoord te bewonderen (VW6, p. 100-101). In een eerdere bijdrage, verschenen in de *NRC* van 29 maart 1920, had Van de Woestijne al een lyrisch bewogen verslag gepubliceerd over de hulde die de dag daarvoor in Brussel aan Eekhoud werd gebracht. Een eerherstel noemde hij het; en in de in memoriam-bijdrage van 4 juni 1927 aarzelde hij niet Eekhoud met aandrang en herhaald ‘de machtigste van onze Belgische schrijvers’ te noemen. Beide laatstgenoemde opstellen hebben jammer genoeg het *Verzameld werk* niet gehaald. Het mag hiermee duidelijk zijn dat het voor de studie van de Franstalige literatuur in België nuttig en interessant kan zijn het bre-

## KAREL VAN DE WOESTIJNE ALS CHRONIQUEUR VAN DE FRANS-BELGISCHE LETTEREN

dere pad van de ‘relations littéraires franco-belges’ nog even verder te bewandelen en ook na te gaan hoe ze in de Nederlandstalige kronieken – bijvoorbeeld door Van de Woestijne, maar er zijn er nog andere – werd ontvangen. De Franstalige literatuur van Vlaanderen mag dan al marginaal zijn geworden sedert de verzelfstandiging van de taalgemeenschappen, toch blijft de herinnering aan haar internationale betekenis deel uitmaken van het collectieve geheugen. Een auteur als Erwin Mortier heeft nog in zijn succesrijke roman *Godenslaap* (2008) de wereld van de Franstalige burgerij in het Vlaanderen van de Belle Époque oproepen en daarna, in een essay over Franz Hellens, zijn waardering voor zijn voorganger uitgedrukt.<sup>22</sup> Het is tevens een pleidooi om, in de veelstemmigheid van de wereld van morgen, ‘onze’ wereld van gisteren niet te vergeten.



## Gezelle – Van de Woestijne – Van Ostaijen en de traditie van *de poésie pure*

Gezelle, Van de Woestijne, Van Ostaijen: het zijn zonder enige twijfel de drie belangrijkste dichters uit de Zuid-Nederlandse literatuur, maar dat is niet de enige reden waarom ze hier bij elkaar worden gebracht. Zij vertonen ook een op het eerste gezicht nochtans niet zo evidente verwantschap in hun poëtische opvattingen. Zij profileren zich elk op hun eigen manier tegen een gemeenschappelijke traditie van de *poésie pure*. Karel van de Woestijne en Paul van Ostaijen, respectievelijk een symbolist en een modernist, hebben hun ideeën over de *poésie pure* gedeeltelijk omschreven tegen de achtergrond van het toen actuele debat in Frankrijk, rond de in 1926 verschenen publicatie van Henri Bremond, maar ze hadden zich natuurlijk al eerder uitgelaten over het wezen van de poëzie. Paul van Ostaijen heeft zijn opvattingen over de zuivere lyriek echter ook geformuleerd door rechtstreeks, over Van de Woestijne heen, naar Guido Gezelle te verwijzen als zijn grote voorganger. En de betekenis van Gezelle als vernieuwer van de poëtische opvattingen is hiertoe niet beperkt gebleven: zoals bekend zouden ook de Vijftigers zich bij monde van Paul Rodenko en Jan Walravens, samenstellers van de toonaangevende bloemlezingen van hun generatie, beroepen op de traditie van de klankpoëzie waarvan Gezelle weliswaar niet een revolutionair-experimentalistische, maar wel een ‘bescheiden’ voorloper was (aldus Rodenko),<sup>1</sup> samen met Verlaine in Frankrijk en later Gorter en Leopold in Nederland.

### Van Ostaijen

De ontwikkeling van Paul van Ostaijen loopt parallel met die van Apollinaire, en net zoals bij Apollinaire is ze ook nauw verbonden met zijn groeiende belangstelling voor de schilderkunst, met name voor de grondslagen van het

## RONDOM BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

kubisme. De modernistische esthetiek zet zich af tegenover de (laat)romantische en symbolistische opvattingen door een duidelijke accentverschuiving. Voor de romanticus is het gedicht de uitdrukking van zijn gevoelens en zijn verbeelding – ‘emotions recollected in tranquillity’, zegt William Wordsworth – maar bij Lord Byron is er ook sprake van een analogie met een vulkanische eruptie: poëzie is voor hem de lava van de verbeelding, waarvan de uitbarsting een aardbeving voorkomt, en verder vergelijkt hij de poëtische schepping nog met het baren, met het ter wereld brengen van een kind. Maar bij alle nuanceverschillen worden de romantische dichters toch steeds gekenmerkt door wat in de bekende studie van M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, een expressieve poëtica wordt genoemd. De terminologie werd in de Nederlanden ingeburgerd dank zij het werk van A.L. Sötemann<sup>2</sup> en diens leerlingen W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Die laatsten zijn overigens mee geëvolueerd naar de cultuursociologische benadering die in de jaren negentig van de twintigste eeuw internationaal opgang maakte en waarin niet de literaire tekst zelf centraal staat maar de manier waarop hij wordt uitgegeven en gereciperd. Maar dit terzijde.

Voor de modernistische dichter is het dichten niet langer een proces waarin hij als bemiddelaar, ziener of profeet op de voorgrond staat en is het gedicht, en het kunstwerk in het algemeen (hetzelfde geldt immers evenzeer voor de schilderkunst), niet langer een sleutel of een toegangsweg die via een web van symbolen of correspondenties (zoals in het beroemde gedicht ‘Correspondances’ van Baudelaire) een opening suggereert naar een boven- of achterliggende werkelijkheid. Het modernistische gedicht of kunstwerk is een heterokosmos, een alternatieve wereld, een nieuw, zelfstandig organisme met eigen wetten. In de poëtische termen van Abrams wordt het modernistische kunstwerk gekenmerkt door een ‘objectieve’ opvatting: het artistieke product is wat een kubistisch schilderij ons leert of toont: het is abstract, niet figuratief, het drukt niet iets uit, maar het *is*; of, in een – latere – omschrijving van Mac Leish: ‘A poem should not mean but be’. Dezelfde objectiverende tendens, aanwezig in de grondslagen van het kubisme, is ook terug te vinden bij Paul Valéry en T.S. Eliot, bij Trakl en bij Rilke (men denke aan de ‘Dinggedichte’). Hier imiteert het gedicht niet meer, het zingt zich los van zijn maker en vindt zijn doel alleen in zichzelf. Paul van Ostaijen heeft hiervoor germanistische omschrijving ‘ontpersoonlijking’ gebruikt; daarnaast heeft hij het ook over de ‘aseïteit’ van het gedicht, van het Latijn *a se*, op zich.



Deze ‘ontpersoonlijkte’ poëzie noemde hij ook zuivere poëzie of *poésie pure*. Van Ostaijen heeft, vooral in de jaren 1920, geëxperimenteerd met deze ‘pure’ lyriek, waarin klank en ritme primeren op de betekenis. Zijn *Nagelaten gedichten* bevatten enkele bekende voorbeelden van zuivere taal-kunst waarvan de basis het woord is, poëzie als woord-kunst dus, zoals: het taptoe-gedicht ‘Nachtelijke optocht’, of het ‘Huldegedicht aan Singer’, het ‘Gedichtje van Sint Niklaas’ en vele andere. Zijn pleidooi voor woord-kunst bleef echter niet bij het loutere experiment, of liever: het experiment was bij hem heel stevig onderbouwd door zijn theoretische zoektocht naar het wezenlijke van het moderne kunstwerk. Paul Hadermann heeft er in zijn studie over de kunstopvattingen van de Antwerpse dichter al uitvoerig op gewezen dat diens pleidooi voor woordkunst niet alleen een terugkeer impliceert naar de eenvoud van het volkslied en het kinderlied, maar tevens het primaat van de geest over de stof aangeeft: in Van Ostaijens woordexperimenten wordt het verlangen weerspiegeld om de kunst te verlossen uit de ban van het louter zintuiglijke.<sup>3</sup> Met een citaat van Van Ostaijen zelf: ‘De kunst verlossen uit de ban van het louter zinnelijke. In het schouwen van de idee ligt het enige geluk, leert de wijsgeer van de levensaanschouwing waarvan het kubisme de esthetiese realisering is: Plato.’<sup>4</sup> Deze platonische zoektocht naar de Idee achter het kunstwerk (door Van Ostaijen omschreven als ‘ideoplastiek’), is uiteraard ook herkenbaar in de opvattingen van *De Stijl* en Van Doesburg en in de abstracte geometrische vormgeving van Mondriaan.

Maar laten we ons hier verder concentreren op Van Ostaijen zelf. In de veelgeciteerde tekst ‘Gebruiksaanwijzing der lyriek’ uit 1925-1926, ook wel eens zijn ‘geestelijk’ of ‘poëtisch testament’ genoemd, vinden we een verdere verklaring voor het feit dat Van Ostaijen het experiment nooit tot het extreme woord- of klankspel heeft doorgetrokken. Bij hem geen klankgedichten à la Schwitters, geen dadaïstische acrobatieën: de betekenis, de zin blijft, zij het soms naar de achtergrond verdrongen, aanwezig. Hij streeft immers naar wat hij noemde de ‘sonoriteit’ van het woord, die pas ten volle kan worden bereikt als klank en betekenis verenigd zijn – een opvatting die in het verlengde ligt van de bekende definitie van het gedicht door Paul Valéry: ‘hésitation prolongée entre le son et le sens’ (een voortgezette of aanhoudende aarzeling tussen klank en betekenis).<sup>5</sup> Opvallend is dat ook dit inzicht bij Van Ostaijen weer wordt geformuleerd aan de hand van een vergelijking met de schilderkunst: ‘Zijn beide verenigd, de zin en de klankwaarde, dan spreek ik van de sonori-

teit van het woord en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst, het trillen der waarden tot elkaar, het imponderabele dat in de spanning ligt tussen twee woorden, spanning, die door geen teken verbeeld, toch de essentiële trilling is.<sup>6</sup>

Dat de dichter ook experimenteerde met gedichten die zich ontwikkelen volgens een louter muzikaal principe, vanuit een vooropgestelde premisse-zin of een muzikaal thema, doet aan deze visie niets af. Integendeel, in het bekende 'Meloëe' dat Van Ostaijen zelf als voorbeeld becommentarieerde van zijn 'lyrisme à thème' (in de Franstalige voordracht 'Le renouveau lyrique' uit 1925), wordt de ontplooiing van de zin – en dus de betekenis – niet gehinderd maar juist ondersteund door de muzikale variatie. De woorden blijven dan ook steeds geladen met betekenis, dat is: beladen met 'het subjectieve affekt dat het woord in ons begeleidt',<sup>7</sup> waarmee tegelijk ook is aangegeven dat het affect van het woord in de kunsttheorie van Van Ostaijen zijn oorsprong vindt in het onderbewuste.

### Gezelle: de 'grote voorganger'

Tekenend in dit verband is Van Ostaijens positie tegenover Guido Gezelle, in wie hij, zoals gezegd, zijn 'grote voorganger' zag. Van Ostaijen heeft niet alleen een gedicht geschreven over Gezelle (met de aanhef 'Plant/ fontein/ scheut die schiet/ straal die spat/ tempeest over alle diepten/ storm over alle vlakten'),<sup>8</sup> hij heeft in nagenoeg dezelfde periode ook expliciet zijn bewondering voor de negentiende-eeuwse priester-dichter uitgedrukt. Dit gebeurde in een Franstalig interview, verschenen in *Le XXe siècle* op 18 oktober 1925 maar is in de Van Ostaijen-studie lang alleen bekend gebleven in een vertaalde en ook duidelijk verminkte versie, getiteld 'Onze grote voorganger'. De titel is verzonnen door Gaston Burssens, die de tekst opnam in de door hem, na het overlijden van Van Ostaijen, bezorgde bundel *Self-defense* (1933). In de eerste editie van het *Verzameld werk* is de corrupte tekst nog ongewijzigd afgedrukt – en dat is slechts één van de vele voorbeelden van hoe slordig soms door editoren met hun materiaal werd en wordt omgesprongen, of hoe sommige goed bedoelende vriendenuitgevers de latere editoren grondig op het verkeerde been kunnen zetten.

Maar terzake. Wij beschikken nu ook over de oorspronkelijke tekst van het interview, waarin Van Ostaijen antwoordde op het verwijt van sommige cri-

tici als zou hij de traditie niet eerbiedigen. Van de traditie die kunstmatig werd opgelegd door cenakels of academies hebben wij ons vrijgevochten, is het antwoord, maar de spontaan ontstane traditie, de fenomeen-traditie, die respecteren wij en daaraan proberen wij ons te conformeren. En die traditie is voor Van Ostaijen *niet* te vinden in de moderne Vlaamse poëzie, maar in het oeuvre van Gezelle. Hierop volgt dan de uitgebreide toelichting, waarom hij Gezelle als ‘le plus grand des poètes’ (de grootste dichter) beschouwt: ‘C’est le poète de lyrisme pur, dont la poésie dynamique, toute d’instinct et de spontanéité exprime presque la totalité des mystères de la sensibilité, non pas d’une sensibilité individuelle ou d’une époque, mais la sensibilité, toute la sensibilité humaine’ (hij is de dichter van de zuivere lyriek, van wie de dynamische poëzie, instinctief en spontaan bijna de totaliteit van de mysteries der sensibiliteit uitdrukt, en dit niet een individuele sensibiliteit of die van een tijdvak, maar de sensibiliteit, de hele menselijke sensibiliteit).<sup>9</sup> En nog: alle werkelijk moderne dichters aanvaarden deze traditie, omdat ze een spontane oorsprong heeft. Uit wat volgt licht ik verder nog deze belangrijke – en trouwens ook heel vaak geciteerde – uitspraak: ‘Chez Guido Gezelle, rien d’artificiel, ni trace de mètres ou de rythmes établis par des règles préconçues. La base de la poésie de Guido Gezelle est le mot, partant le son’ (bij Guido Gezelle is niets artificieels, noch zijn er sporen van metrum of ritme volgens vooraf vastgelegde regels. De basis van de poëzie van Guido Gezelle is het woord, en dus de klank).<sup>10</sup> Burssens heeft – vermoedelijk wel ten onrechte – ‘partant’ gelezen als ‘portant’ en vertaalt ‘het woord dat de klank *draagt*’. De uitspraak wordt door Van Ostaijen vervolgens nog verduidelijkt door een verdere verklaring van het begrip sonoriteit, of het belang van de klankwaarde van het woord.

Het is duidelijk: als Paul van Ostaijen kiest voor Gezelle als grote voorganger, dan kiest hij, zoals Rutten en Hadermann al hebben opgemerkt en zoals ook in de magistrale invloedenstudie van Geert Buelens wordt gememoreerd, voor een bepaald aspect van Gezelle, met name het muzikale aspect dat ook door de Vijftigers als ‘revolutionair’ of dan toch vernieuwend werd erkend.<sup>11</sup> Bij Gezelle bewondert hij vooral de eenvoudige, spontane poëzie, die haar wortels vindt in de oude Vlaamse volkspoëzie, inclusief de aftelrijmpjes en volksspreuken waarvan men echo’s vindt in de *Nagelaten gedichten* maar die volgens hem ook een Europees niveau kan bereiken. Want het is het ideaal van de Vlaamse dichter om te ontsnappen uit het enge regionalisme, om zich te verruimen, om te proberen deel uit te maken van de brede stroming van de

RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

West-Europese sensibiliteit: het slot van zijn beschouwing is een uitspraak die rechtstreeks aan het Vlaams-Europese (en nog steeds zo brandend actuele) credo van August Vermeylen herinnert: (ik vertaal) ‘Wij willen, door aan te knopen bij de traditie van Gezelle – ik herhaal het: de enige ware – op eigen kracht een parallelle Vlaamse literaire traditie tot stand brengen.’<sup>12</sup>

Veelbetekenend in dit verband is nog dat Van Ostaijen in een opstel over *Paradise regained* van Marsman (en dan zijn we twee jaar verder, in 1927) de Vlaamse en de Hollandse traditie tegenover elkaar plaatst en daarbij Guido Gezelle en Karel van de Woestijne op één lijn zet – de lijn van de spontane traditie – tegenover de Hollandse of Nederlandse traditie, die hij intellectua- listisch noemt omdat ze zich van het primitieve, muzikale principe verwij- dert.<sup>13</sup> Ook dit debat over gelijkenissen en verschillen blijft overigens nog steeds actueel. Wat ons hier interesseert is echter dat ook het opstel over Mars- man een pleidooi inhoudt voor ‘spontane’ poëzie, waarin hij nogmaals, uit- voerig en scherp analyserend, zijn bewondering uitdrukt voor de gaafheid van de poëzie van Gezelle. We noteren – terloops – nog even dat Van Ostaijen zelf hier al Gezelle en Van de Woestijne in één adem noemt op poëtische gronden.

Wie enigszins vertrouwd is met het werk van Guido Gezelle zal het inmid- dels niet zijn ontgaan dat Van Ostaijen en, in diens spoor, ook de Vijftigers, in zijn waardering een nogal beperkt, of op zijn minst toch eenzijdig beeld van de priester-dichter ophangt. Maar het gaat dan wel juist om dat aspect van zijn dichterschap waardoor hij inderdaad als voorloper van het modernisme kon worden beschouwd en dat dan ook pas door de modernisten – en niet eerder – kon worden naar voren gehaald. In een overzicht van de receptie van Gezelle heeft Piet Couttenier erop gewezen dat er verschillende beelden van Gezelle gangbaar zijn geweest, die zelfs ook letterlijk uit het iconografische materiaal kunnen worden afgelezen.<sup>14</sup> Er is het romantische beeld, dat de poë- tische opvattingen van de spontane emotionaliteit meestal verbindt met een Vlaams-nationale esthetica: de dichter heeft als vader van het West-Vlaamse taalparticularisme het volk zijn ‘eigen tale’ en hiermee tevens ook waarden en zeden teruggegeven. Zijn geniaal-begenadigd dichterschap is bovendien van religieuze oorsprong en heeft dan ook een visionaire kracht. Romantischer kan het niet. Symptomatisch voor deze visie is wel het profiel dat Hugo Ver- riest, een leerling van Gezelle, heeft geschetst in zijn boek *Twintig Vlaamse koppen* (1901), waarin hij zijn auteurs beschrijft als ‘levenwekkers’. Hij typeert

er, als het ware als een apotheose van zijn portrettengalerij, Gezelle als diegene ‘die alle levensbronnen uit Vlaanderens grond heeft doen spruiten.’<sup>15</sup>

Vanaf 1900 ontstaat echter ook een Gezelle-beeld dat naar de toekomst wijst. Hierin wordt dan de nadruk gelegd op die gedichten die niet langer in de eerste plaats drager zijn van een boodschap maar die, als creatieve daad, die boodschap zelve zijn. Door de nadruk te leggen op het ‘lichamelijke en dynamisch-instinctieve karakter van veel van Gezelles gedichten’<sup>16</sup> zal nu vooral worden beklemtoond dat Gezelle de overgang heeft voltrokken – of aangekondigd – weg van het expressieve, romantische kunstwerk met een dienende functie, naar het autonome, zelfstandige kunstwerk, het modernistische pure of gesloten gedicht.

Beide beelden, en nog vele andere waarop hier niet verder wordt ingegaan, zijn natuurlijk even juist; in Gezelles kunst *is* dat alles inderdaad aanwezig of kan men dat alles lezen, en indien men zich – zoals in het Gezelle-onderzoek steeds meer gebruikelijk wordt – verder concentreert op de poëtische structuren en op de poëtische opvattingen van de dichter, dan zal pas blijken hoe ingewikkeld het allemaal is en hoe ‘ambivalent en hoe hybridisch de Gezelle-aanse poëtica wel is.’<sup>17</sup> Ook zal de toch wel revolutionaire manier waarop Gezelle zich losmaakte van de classicistische esthetica in *Gedichten Gezangen en Gebeden* (1862), door Paul Claes en Christine D’haen omschreven als ‘de eerste experimentele bundel in de Nederlanden,’ nog kunnen verduidelijkt worden door een grondiger studie van de latere bundels *Tijdkrans en Rijmsnoer*, die volgens Claes en D’haen weliswaar ‘een virtuoze strofenbouw vertonen, [maar] op prosodisch gebied [...] weinig schokkend te noemen’ zijn.<sup>18</sup> Ook deze later bundels vertonen een hybride poëtica. Zo kan het bekende gedicht ‘Slapende botten’, het eerste van de ‘Aanhang’ waarmee Gezelle de laatste door hemzelf gepubliceerde bundel *Rijmsnoer* (1897) afsloot, door zijn metaforiek nog ‘romantisch’ of expressief worden genoemd: het dichten wordt er vergeleken met baren of geboren worden.<sup>19</sup>

## Gezelle en de poésie pure

Een systematisch onderzoek van de poëtische gedichten van Gezelle kan nog heel wat meer aan het licht brengen en vooral nog verduidelijken hoe *onduidelijk*, onvast en zoekend de positie van Gezelle wel was: hij maakt zich, in poëticaal opzicht, los van het classicisme en beoefent een vrijere, romantische

## RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

of expressieve poëtica – aldus Paul Claes en Christine D’haen in de genoemde studie over *Gedichten Gezangen Gebeden*, maar hij had zich eerder al, door zijn *Kleengedichtjes*, dit is een reeks ‘kleine kerns van poësie’, een nieuwe formule die hij in 1859-1860 ontdekte en die vermoedelijk mede geïnspireerd werd door de Oosterse poëzie, toegelegd op de meest pure vorm van *poésie pure*, namelijk de onvoltooide, veelal ‘losse verzen’ die hij evenals de afgeronde kleengedichtjes als volwaardige dichtvormen beschouwde. Het cultiveren van het fragment is kenmerkend voor de romantische esthetica maar wijst ook vooruit naar de poëtica van het symbolisme: men denke aan Leopold, voor wie ‘de rijkdom van het onvoltooide’ zo’n bijzondere betekenis had; minder bekend wellicht maar daarom niet minder belangrijk is dat hier ook de *Substrata* van Karel van de Woestijne zijn aangekondigd, waarover zo meteen meer. Bij een onderzoek naar de positie van Gezelle in de moderne poëtische traditie zal in ieder geval rekening moeten worden gehouden niet alleen met deze *Kleengedichtjes*, maar ook met zijn experimentele klankpoëzie en met zijn poëtische gedichten. Hierop werd voor het eerst gewezen door Urbain van de Voorde, in zijn opstel over ‘Gezelle en de zuivere poëzie’,<sup>20</sup> waarin hij voorbeelden citeert van ‘cubisme avant la lettre’ als: ‘Inke/ de vinke/ den appelboom/ een splinternieuw paar leerzen’, en ‘Pinte, ponte, palingpot,/ loopt er mee naar ’t wagenkot/ loopt er mee naar ’t ovenbuur’, en het ‘Timpe, tompe, terelink’ dat ook Van Ostaijen al naar voren haalde. Daarnaast en daarna zijn er natuurlijk ook de studies van Albert Westerlinck, onder meer over Gezelle als taalkunstenaar en als taaltovenaer, waarin die poëtische aspecten uitvoerig aan bod komen; wat overigens ook het geval was in de aparte studie van *Gedichten Gezangen en Gebeden* door J.J.M. Westenbroek.<sup>21</sup>

Eén constante valt in de poëtische gedichten van Guido Gezelle inmiddels al aan te stippen: de dichter noemt zich een vinder, die de in de taal aanwezige poëzie *ontdekt* en *bewerkt*: hij vangt ze ‘in den band’ van het vers (zoals in ‘k Ben nen rijmstaf rijk gebleven’, uit 1896, opgenomen in de *Nagelaten gedichten*, met tevens een vroeger gedateerde aanzet). In het ‘ontdekken’ en ‘bewerken’ is een tweevoudige beweging aangegeven waarin het romantische met het modernistische verenigd zijn. Doorslaggevend en onmiskenbaar teken van de moderniteit van Gezelles poëzie is in ieder geval de manier waarop hij zich overgeeft aan de magie van de taal, aan de ‘irrationele, onbekende en primitieve wetten van de taal’<sup>22</sup> – wetten die hij als geen ander naar zijn eigen hand heeft weten te zetten.

## Van de Woestijne

En wat komt Karel van de Woestijne bij dit alles doen als er een rechtstreekse lijn loopt van Gezelle naar Van Ostaijen? Ik heb er daarnet al even op gealludeerd: in de traditie van de *poésie pure* heeft de symbolistische dichter Karel van de Woestijne wel degelijk een geheel eigen rol vervuld, zodat er inderdaad sprake kan zijn van een evidente continuïteit in de poëtische ontwikkelingen.<sup>23</sup> Ook hier moet echter worden genuanceerd. Het clichébeeld van Van de Woestijne wil dat we te maken hebben met de laatste en grootste vertegenwoordiger van de belijdenispoëzie: hij was de dichter die in zijn eerste bundels zijn poëtische ontroeringen heeft verwoord onder de indruk van zijn verliefdheid en de herinneringen aan zijn jeugd onder het ouderlijke dak (in *Het vader-huis*); hij was de dichter die in *De modderen man* op een hartverscheurende manier gestalte heeft gegeven aan zijn diep-doorleefde, zij het ook sterk baudelairiaanse en dus duidelijk literair bepaalde, zondebesef.

Gezelle daarentegen, de goddelijk geïnspireerde zanger, zou dan de schepster zijn van het zuivere taalkunstwerk: in deze beeldvorming staat de universele biecht van Van de Woestijne tegenover het zuivere taalkunstwerk van Gezelle.<sup>24</sup> Maar ook dit beeld van Van de Woestijne is natuurlijk een cliché en, zoals alle clichés, eenzijdig en onvolledig. Ook deze tegenstelling kan op grond van meer formeel-technisch en poëticaal onderzoek worden opgeheven. Er kan immers ook op gewezen worden dat Van de Woestijne zich heel vroeg al bezig heeft gehouden met het fenomeen van de *poésie pure* en dat hij ook rechtstreeks heeft gereageerd op het debat dat in Frankrijk was ontstaan rond de uitspraken van Henri Bremond. Hij heeft ook zelf, zoals daarnet al vermeld, met zijn bundel *Substrata*, de zuiverst denkbare voorbeelden van *poésie pure* afgeleverd.

In 1903 al, in een bespreking van *De nieuwe geboort* van Henriëtte Roland Ho1st, omschrijft Van de Woestijne de zuivere poëzie als ‘de rechtstreekschumane, individuëel-lyrische [poëzie]: kind van zintuigelijke aandoening’, die ‘zonder middellijkheid [d.w.z. zonder bemiddeling] van verstand of welke overtuiging’ (evenals de muziek, voegt hij eraan toe) zijn ‘gevoelig gewaarworden’ aan dat van de dichter bindt, zijn verbeelding (op)wekt naar analogie van die van de dichter. De zuivere poëzie hangt, inspiratief, alleen van de zintuigen af; ze is ‘oer-individuëel’, ‘oorspronkelijk-lyrisch’ en ‘het dichtste bij de natuur’.<sup>25</sup>

# RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

Van de Woestijne hanteert in deze vroege kritische opstellen het zogenaamde ‘sensualistische criterium’ (de omschrijving is van Rutten) en beoordeelt het zuivere gedicht op grond van zijn vermogen om de ervaring, de dichterlijke gewaarwording, rechtstreeks en op een adequate manier op de lezer over te brengen. In een iets later opstel, ‘De geschiedenis van het gedicht’ uit 1905 (dat wordt beschouwd als een synthese van zijn poëtische opvattingen van die eerste periode) vraagt hij zich ook af of het mogelijk is het gedicht ‘chemisch’ te bestuderen, d.w.z. onvermengd, zuiver – zonder vermenging met proza kunnen we er aan toevoegen met Paul Valéry, die hierover vergelijkbare ideeën formuleerde); hij zoekt er, nogmaals, naar het wezenlijke van de poëzie, naar de ‘onmiddellijk-waarneembare werking in ’t werkend orgaan zelve’.<sup>26</sup> Het zijn bedenkingen die rechtstreeks vooruitwijzen naar de opvattingen van Paul van Ostaïen over de onmiddellijkheid van de uitdrukking, zoals geformuleerd in het opstel over Marsman dat hiervoor al ter sprake kwam.

## Substrata

In zijn poëtische praktijk zal Van de Woestijne omstreeks 1918-1921 dan een nieuwe dichtvorm ontdekken, waarvan hij enkele proeven bundelt als *Substrata* in 1924.<sup>27</sup> Letterlijk betekent die titel ‘onder-liggend’, of: de onder-liggende dingen, het substraat; en het gaat inderdaad om sterk geconcentreerde verzen, essenties of kernen van dichtkunst, vergelijkbaar met de *Kleengedichtjes* van Gezelle, zoals Van de Woestijne zelf aangaf. Enkele voorbeelden:<sup>28</sup> uit de cyclus ‘Stad’: ‘Water is de adem van een meisjes mond/ De stad is heet en droog als een begeerte’; of nog, uit de cyclus ‘Zee’: ‘Schuiven der zee: taf scherend over taf./ De zee vlijt als een valsche vrouw, en een bescheidne’; en uit de cyclus ‘Vrouw’: ‘Heupe die ligt gelijk de lijne van de zee./ Ik recht me en rijst: een ranke straal van aard naar zon’; en tot slot van deze voorbeelden, uit de reeks getiteld ‘Ik’: ‘Uur: vlerk die verschiet, bliksem. En... eene roze/ die naar den avond geurt, o eindelijke dood’.

*Substrata* is in de ontwikkeling van Van de Woestijnes lyriek een uitzonderlijke bundel gebleven. Toch is het duidelijk dat deze sterk geconcentreerde, kernachtige en korte versvorm ook sporen heeft nagelaten. De laatste twee bundels, *God aan zee* (1926) en *Het berg-meer* (1928) vertonen een meer geserreerde, gecondenseerde versvorm en een ‘naakte’ zeggingswijze die ver weg is



geëvolueerd van de barokke, overdadige taal- en klankrijkdom van de vroegste, symbolistische poëzie.<sup>29</sup>

In de theoretische opvattingen van Van de Woestijne wordt dit nieuwe poëzie-concept pas enkele jaren later verwerkt, met name in de jaren 1925-1926, dezelfde jaren waarin Paul van Ostaijen zijn 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' neerschreef. Van de Woestijnes nieuwe theoretische omschrijving van zuivere poëzie is te vinden in de tekst van een lezing die hij hield in 1927 onder de titel 'Wat is poëzie?'<sup>30</sup> Hij vermeldt er de fysiologische studies die hem vroeger zo boeiden met een zeker scepticisme – hij heeft dan duidelijk afstand genomen van het sensualistische criterium – en herneemt een vroegere beschouwing over het dichterlijke beeld, nu expliciet met een verwijzing naar Freud: het ontstaan van het beeld is te situeren in 'onze subconscientie' (we kunnen ons hier ook een gelijkaardige uitspraak van Paul van Ostaijen herinneren in verband met het woord). Voorts heeft Van de Woestijne het nog over het ontstaan van het vers, zonder vaste betekenis: 'Het vers komt in ons op, heel dikwijls eenzaam, zonder vaste betekenis. Dat schoone, onwillekeurig uit ons opgerezen beeld, het is hetgeen aanleiding heeft gegeven tot Brémond's theorie van "la poésie pure", de poëzie buiten alle contingenties. Ik zou liever spreken van "le vers pur", aangezien er zonder dat vers geen "poésie pure" zou zijn.'

## Bremond en Valéry

Hierbij kunnen twee opmerkingen worden gemaakt. Eén: de restrictie of correctie op Bremond – vervang het begrip *poésie pure* door *vers pur*, het zuivere vers – is geheel in overeenstemming met de visie van Van de Woestijne, die het vers beschouwt als eenheid van ritme. En twee: dat correctief op Bremond leidt ons rechtstreeks naar Paul Valéry, die stelde dat er twee soorten verzen zijn: 'Il y a des vers qu'on trouve. Les autres, on les fait.' Valéry is ook de auteur van deze beroemde uitspraak: 'Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers, mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel.'<sup>31</sup> De uitspraak houdt een erkenning in van de zogenaamde 'vers donnés', de gegeven verzen of mirakelverzen, manifestaties van onbewuste oorsprong. In Van de Woestijnes eigen poëzie zijn tal van dergelijke mirakelverzen of volmaakte

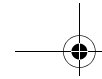
RONDON BUYSSE EN VAN DE WOESTIJNE

verzen te vinden, zoals 'Ik ben met u alleen, o Venus, felle star', of: 'o Late dag, gij smaakt naar water en naar rozen' en vele andere.

In diezelfde periode definieert Van de Woestijne de zuivere poëzie echter ook nog als een transpositie van de werkelijkheid op een hoger vlak. Het is poëzie die 'ademhaalt in het ijle en de ijle vermag te kennen als de opperste bewogenheid', waarmee hij wél heel duidelijk aansluit zowel bij Bremond als bij Gezelle – beiden immers priesters die uiteraard, net zoals Van de Woestijne zelf in zijn laatste periode, aan de poëzie nadrukkelijk een religieuze dimensie toekenden. Gezelle heeft in 1860 al, in de inleiding tot de eerste 33 van zijn 'Kleengedichtjes', genoteerd 'dat dichten en bidden [...] dikwijls deur malkander loopt.' Abbé Bremond heeft in zijn toespraak voor de algemene vergadering van het Institut de France (dat is de algemene gemeenschappelijke vergadering van de verschillende academies) dus niets nieuws verkondigd als hij vooropstelde dat ieder gedicht zijn specifiek poëtische karakter te danken heeft aan de aanwezigheid, aan de uitstraling of de transformerende en éénmakende werking van een mysterieuze realiteit. Het is niet zo, concludeerde Bremond, dat men Walter Pater moet volgen waar deze meent dat alle kunst ernaar streeft in de muziek op te gaan, neen, zegt Bremond, wat de kunsten gemeen hebben is de gelijkenis met het bidden; poëzie voert ons, in tegenstelling tot proza, tot een boven-menselijke werkelijkheid.<sup>32</sup> Ten overvloed misschien kan hierbij nog worden opgemerkt dat het aanstippen van de raakpunten tussen poëzie en mystiek wel van alle tijden is.

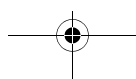
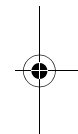
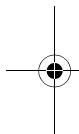
Dé belangrijkste tekst waarin Van de Woestijne zijn nieuwe visie met betrekking tot de *poésie pure* heeft gespecificeerd, is echter een kort stuk uit 1927, getiteld 'Approximations'. Het is, niet toevallig, opgenomen in een hulde-album voor Paul Valéry, de dichter die erop wees dat sommige verzen hem gratis door de goden werden geschonken. Van de Woestijnes bijdrage aan het album, dat in 1927 in Nederland werd gedrukt bij Stols, bevat enkele typerende, heel lapidair geformuleerde zinsneden als: 'ne dites pas: poésie pure, dites: vers pur' en 'le bon vers est une évidence en dehors de la raison.'<sup>33</sup>

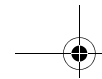
Het verband is duidelijk en hiermee kunnen we dan ook tot onze conclusie komen. Wat Valéry de gratis geschonken eerste regel noemde, heet bij Van de Woestijne het zuivere vers dat, meestal onbewust, onmiddellijk en momentaan uit het onderbewustzijn is opgekomen; en dat stemt dan weer overeen met de premisse-zin bij Paul van Ostaïen, of de thema-zin waaruit het gedicht zich formeel-muzikaal laat ontwikkelen. De zuivere lyriek is, in de

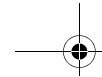


GEZELLE – VAN DE WOESTIJNE – VAN OSTAIJEN EN DE TRADITIE VAN DE *POÉSIE PURE*

modernistische poëtica, het gedicht dat zijn causaliteit in zichzelf draagt. Maar het zuivere gedicht behoort poëticaal ook tot een traditie waarin grote dichters van verschillende perioden en verschillende stromingen zeer verwant blijken te kunnen zijn.



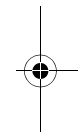
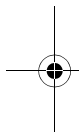


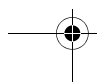
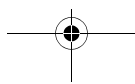
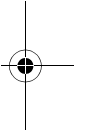
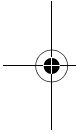
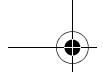


## DEEL 2

# Random Elsschot en Gilliams

~~~~~





## Op zoek naar Willem Elsschot in *Villa des Roses*

‘L’humble vérité’ heeft Maupassant zijn prachtwerk *Une vie* ondertiteld, dat zelfde motto zou kunnen passen bij *Villa des Roses* van W. Els[s]chot’, schrijft Cyriel Buysse op 3 september 1913 aan Ary Delen. En hij voegt eraan toe:

Hier is met ongemeen talent, zonder de minste aanstellerij, zonder de minste woordkunstelarij beschreven het scherp-comische en schrijnend-tragieke van het alledaagsche leven in een Parijsche pension. ‘t Is door en door “vécu”. De toon is van ‘t begin tot ‘t eind zóó zuiver volgehouden, dat het werk daar eindelijk staat als een levende brok complexe menselijkheid. Mij was ‘t een voorrecht en een groot genoegen de primeur van dit knappe boek voor de lezers van Groot Nederland te mogen bewaren.<sup>1</sup>

Arie J.J. Delen (1883-1960), literator en kunsthistoricus, later conservator van het Stedelijk Prentenkabinet en hoofdconservator van het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, was sinds zijn jeugd bevriend met Alfons de Ridder, die zich vanaf 1913 Willem Elsschot zou noemen. Zij studeerden samen aan het Antwerpse Atheneum en waren geëngageerd in het vrijzinnige, politiek linkse milieu van de stad. Delen had reeds in of net voor mei 1912 aandacht gevraagd voor het prozawerk van zijn vriend bij Cyriel Buysse, die samen met Louis Couperus en W.G. van Nouhuys de redactie vormde van het tijdschrift *Groot Nederland*. Op dat moment had Buysse geen tijd, meldde hij – hij was jurylid van een prijsvraag van de *Groene Amsterdammer* en kreeg hiervoor een pak van 371 novellen te lezen – maar hij vroeg Delen toch het handschrift op te sturen. Zijn antwoord kwam dus pas een paar maanden later. Maar het moet worden gezegd: het oordeel van Buysse was feilloos en zijn optreden was ook, gezien de omstandigheden, snel en efficiënt. *Villa des*

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

*Roses* verscheen reeds in 1913 integraal in drie afleveringen van *Groot Nederland* en werd nog datzelfde jaar in boekvorm uitgegeven bij C.A.J. van Dishoeck te Rotterdam.<sup>2</sup>

Buysses beoordeling van Elsschots debuutroman is recht overeind gebleven en Elsschot is uitgegroeid tot een klassiek, gecanoniseerd auteur. Maar hoe lezen we zo'n 'tijdloos' verklaard boek honderd jaar later? Gaat het nog steeds om 'l'humble vérité' van toen? Zien we er nog steeds een 'scherp-komisch' en 'schrijnend-tragisch', doorleefd getuigenis in van een stuk werkelijkheid anno 1910? Hoe voelt de lezer van vandaag zich aangesproken? Wordt hij in de eerste plaats getroffen door de 'zuiver volgehouden toon', is hij onder de indruk van een 'levende brok complexe menselijkheid'?

Eigentijdse critici bleken vooral aangenaam verrast te zijn door Elsschots humor, verteltrant en stijl. Die laatste werd evenwel uiteenlopend, zelf contradictorisch getypeerd (wat wel meer voorkomt in recensies): niet alleen 'frisch Hollansch' en 'zuiver Noord-Nederlandsch' (wellicht bedoeld als compliment voor de Vlaamse auteur – de laatste omschrijving is overigens van Willem Kloos), maar ook als 'Fransch' en juist 'on-Hollandsch' (het laatste volgens Frans Coenen).<sup>3</sup>

Dat critici of recensenten er zeer duidelijke meningsverschillen op nahouden en elkaar over specifieke aspecten van eenzelfde werk zelfs ronduit tegenspreken is een fenomeen dat door literatuurgeschiedschrijvers wel eens uit het oog wordt verloren. Zij hebben de neiging te denken dat literaire werken die een grote rol zijn gaan spelen in de geschiedenis en die als 'klassiek' aan vele opeenvolgende generaties werden doorgegeven, inderdaad vanaf hun ontstaan al een 'vaste' betekenis hebben meegekregen. Toch is dat maar zelden zo; en eigenlijk is dat maar goed ook. Want het is juist de veelheid van aanwezige betekenissen en interpretatiemogelijkheden die de overlevingskansen van het werk vergroot. In zijn studie *Een hoopje vuil in de feestzaal. Facetten van het proza van Willem Elsschot* (2009) heeft Koen Rymenants een diepgaande bespreking gewijd aan (onder meer) *Villa des Roses*, waarin hij op zijn beurt uitgebreid ingaat op de 'onmiddellijke' kritische receptie van Elsschots eerste-ling. In zijn eigen zorgvuldige analyse wijst hij vooral op de veelstemmigheid van de roman, die, ondanks het herkenbaar realistisch vertelprocedé dat door Elsschot wordt gehanteerd, veel complexer is dan hij lijkt. Zelf vestigt Rymenants de aandacht op de terugkerende patronen in thema's, motieven en karakterisering; hij geeft ook aan dat de vroegste receptie al laat zien dat de



OP ZOEK NAAR WILLEM ELSSCHOT IN *VILLA DES ROSES*

later ontstane ‘miskenningsmythe’ sterk gerelativeerd moet worden: ‘de overeenkomsten tussen het oordeel van de toenmalige en de jongere generatie critici over Elsschot zijn soms frappant.’<sup>4</sup> De reacties waren tegenstrijdig, wat, zoals gezegd niet zo ongevoelen is in de receptiegeschiedenis, maar dat de roman onopgemerkt zou zijn gebleven klopt dus niet met de werkelijkheid: de ‘miskening’ die Elsschots eersteling te beurt zou zijn gevallen, is een mythe.

‘Fris-Hollands’ of juist ‘on-Hollands’? Het maakt dus niet uit. Peu importe. Het belangrijkste is dat het boek aandacht kreeg en krijgt, dat het gelezen en besproken wordt. Zelfs die enkele heel negatief ingestelde criticus, die in de beschrijving van het Parijse pension alleen ‘zedeloosheid en ongebondenheid’ vond, had ook een beetje gelijk: Elsschots boek was voor sommige lezers in die tijd wel een beetje choquerend, en dus taboedoorbrekend. De ‘villa’ was voor sommigen gewoon een ‘slecht huis’.

Maar nogmaals, wat doet de lezer van *vandaag* met dat alles? Die lezer gelooft niet meer in waarheden en vaste betekenissen en ‘grands récits’, en ook al niet meer in tijdeloosheid. Hij gaat meer op zoek naar ‘historiserende’ en ‘contextualiserende’ elementen, waarbij hij vooral zichzelf niet vergeet: hij/zij recupereert en actualiseert, hij/zij haalt het boek naar zich toe. De lezer eigent zich het boek toe, het boek eigent zich de lezer toe. En zie: dan blijkt dat *Villa des Roses* eigenschappen bezit die de lezer van vandaag nog rechtstreeks aanspreken, ja, letterlijk, dat Willem Elsschot als verteller retorische technieken of strategieën hanteert waarmee hij de lezer nog steeds in zijn verhaal blijft trekken.

Neem nu het begin van de roman: een externe verteller stelt zonder enig omhaal de ‘Villa des Roses’ voor, ‘waarin het echtpaar Brulot te eten gaf en kamers verhuurde’ (p. 9). Deze externe verteller focaliseert én interpreteert: de villa stond in de rue d’Armaillé, ‘een straat van *weinig* aanzien [cursivering toegevoegd] in het overigens breed aangelegde “Quartier des Ternes”.’ En, zo voegt de verteller er met persoonlijke commentaar aan toe: ‘zooals de straat was, zoo was ook het huis’. Het huis verdient de benaming villa niet, meent de focaliserende verteller, en voor de toevoeging ‘des Roses’ had ook nog niemand een verklaring gevonden. Er was weliswaar een tuin, maar daar kwam ‘maar weinig zon’. Er was alleen wat gras: ‘het gras dat weliger tiert naar gelang men er minder naar omkijkt en dat een vriend is van vergeten steenen en bouwvallen in wording.’ Hier heeft de verteller zijn lezers al klemvast. Net zoals Couperus het ondergangsmotief al op de eerste pagina van *De stille*

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

*kracht* introduceert en zo een spanningsboog aanbrengt naar het noodlottige einde, wordt hier al aangegeven, in de *ruimtelijke situering*, dat de villa een 'bouwval in wording' is.

In wat volgt zal de verteller op dezelfde manier, door 'eenvoudige', onderkoelde mededelingen, zijn lezer in de greep houden met *zijn* blik op de werkelijkheid die hij uitbeeldt: dat is een werkelijkheid die vooral de schijn wil ophouden van meer te zijn dan ze is en die hierbij wordt ontmaskerd. Dat geldt ook voor de mensen die in dit 'huis clos', de beperkte ruimte van de Villa, worden opgevoerd. De verteller is hierbij niet expliciet aanwezig maar wel overal voelbaar. Hij legt bijvoorbeeld geduldig uit wat er 'eigenlijk' bedoeld wordt. Elke mededeling krijgt een relativerende of ondergravende, ironiserende toelichting mee: 'Wat het "confort moderne" betreft, dat bestond voornamelijk hierin, dat men dadelijk een huissleutel kreeg' (p. 10) en: 'Door "déjeuners et dîners au cachet" werd bedoeld dat men ook 's middags of 's avonds kon komen eten zonder dat men in de Villa zijn intrek behoefde te nemen' (p. 11).

Het komt ook voor dat de vertellersstem zich met zelfbewuste, metanarratieve bedenkingen in zijn verhaal nestelt en zijn lezer met een vertrouwelijk knipoog ('Laat ons...') bij het gebeuren betreft: 'Laat ons Cesar geven wat hem toekomt. Het dient ter eere van madame Brulot gezegd dat het eten [...] heusch zoo slecht niet was' (p. 11). De verteller is dus niet, zoals een objectieve vertelwijze dat sinds het einde van de negentiende eeuw voorschrijft, 'achter de coulissen' verdwenen. Hij staat discreet maar nadrukkelijk ironiserend tussen de lezer en het verhaal en stuurt de interpretatie. Hij zal op die manier het hele gezelschap in kaart brengen, met vooral aandacht voor de pensionhoudster Madame Brulot en de aan haar ondergeschikte aanwezigen: haar man, de oud-notaris Brulot, en het kleurrijke, zeer diverse gezelschap van de pensiongasten. Een tweede belangrijke figuur, Louise, wordt als het nieuwe kamermeisje individualiserend geïntroduceerd in het vijfde, zeer korte hoofdstukje, dat slechts enkele regels telt en daardoor de aandacht trekt. Zij zal geleidelijk aan ook steeds meer aandacht krijgen, tot zij in het laatste hoofdstuk (XXI), getiteld 'De aftocht', afsluitend als focalisator wordt opgevoerd. Het is met haar blik op het dorp waar ze noodgedwongen naar terugkeert, dat het verhaal eindigt. 'Goed', zegt ze, als een dorpsgenote haar vraagt hoe het gaat in Parijs. Maar ook hier is de verteller discreet interpreterend aanwezig: hij laat het Louise zeggen 'met bitteren mond'.

OP ZOEK NAAR WILLEM ELSSCHOT IN *VILLA DES ROSES*

Als Louise aan het slot van het verhaal het pension moet verlaten, heeft zij een tragische affaire achter de rug met een van de kostgangers, de Duitser Richard Grünewald, van wie zij zwanger is geweest. Zij heeft zich laten avortereren, maar ze blijft hem liefhebben. De ‘ontruiming’ van de villa (die verkocht wordt) veroorzaakt vooral voor haar de definitieve ‘aftocht’: Richard heeft haar, zonder dat zij dat goed beseft, reeds definitief in de steek gelaten en zij ziet nu geen kans meer om hem op het spoor te komen. Haar aftocht is ook haar complete nederlaag. Korte flitsen met informatie over Richard leren de lezer dat hij al aan een volgende affaire in Parijs toe is, terwijl Louise hem in Breslau waant en zelfs overweegt om hem daar op te sporen, wat voor haar een onmogelijke opgave blijkt te zijn. Die dramatische ironie maakt het lot van Louise des te tragischer. Haar droom is ineengestort, de werkelijkheid is bitter.

### Het huwelijk

De manier waarop Elsschot Louise typeert is zo dubbelzinnig dat ze op zijn minst intrigerend mag worden genoemd. Het nieuwe kamermeisje droeg zwarte kleren, wordt gezegd bij haar aankomst in het pension, en ‘zij maakte niet veel leven’; ‘maar aan den klank van hare stem kon men hooren dat zij alles ernstig opnam’ (p. 35). De lezer is meteen gewaarschuwd. Louises lot is vrij snel beklonken. De verteller laat haar waken, net als Grünewald, bij het lijk van de dode Brizard (over wie zo dadelijk meer), en laat haar samen met Grünewald een van de volgende dagen al gaan wandelen (hoofdstuk IX). Hierbij een staaltje van de ironische vertellerscommentaar: ‘En wie hen samen lopen zag, op stap als twee soldaten, begreep dat die twee voorbestemd waren om elkander de vreeselijkste dingen op den hals te halen’ (p. 62). Van Louise wordt gezegd dat ze een *eerlijk* hoofd heeft; van hem dat hij er maar niet in slaagt om zijn das netjes te strikken. Het is overduidelijk dat niet alleen de bedenkingen van de verteller, maar ook de detailvoorstelling van de personen al suggereert dat het mis moet lopen met ‘die twee’. Men zou op grond van deze typering en voorkeur – de verteller laat niet Grünewald focaliseren, maar wel Louise, over wie hij ook veel meer informatie geeft – ook kunnen verwachten dat de verteller (we zijn hier zelfs geneigd te zeggen: Elsschot) een uitgesproken sympathie voor Louise zou tonen. Dat blijkt echter niet zo te zijn: hij blijft haar van op een afstand observeren. Kenmerkend is bijvoorbeeld

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

het gebruik van de hoofdstuktitel 'Het huwelijk' (hoofdstuk XII) om de wandeling te beschrijven. De verteller geeft hier, zeer gedistantieerd ironiserend, een signaal dat het gedrag van het dienstmeisje en de bij haar gewekte verwachtingen wel zeer naïef zijn. Bij een wandeling 'door de stille straten' worden woorden gebruikt als 'schat, engel, eeuwig en dergelijke' en, zo voegt de verteller eraan toe: 'Er werd ook een eed afgelegd' (p. 81). De lezer weet hier natuurlijk al dat er van een 'echt' huwelijk geen sprake zal zijn.

Maar kan hier dan wél sprake zijn van een 'ingebedde mysogynie', zoals die door Maaïke Meijer werd ontdekt in Elsschots beroemde gedicht 'Het huwelijk'?<sup>5</sup> Zo ver gaat het hier kennelijk toch niet. Duidelijk is wél dat de hele affaire, inclusief de ongewenste zwangerschap van Louise, door de lezer honderd jaar later kan worden ervaren als een 'cultureel probleem'. Van agressie tegenover de vrouw is hier weliswaar geen sprake, zelfs niet van minachting. Maar de vraag is of de verteller bij de presentatie van de zwangerschapsonderbreking nu wel of juist niet ironisch is. De lezer wordt zó in het verhaal getrokken dat hij/zij zich als vanzelfsprekend identificeert met Louise, die duidelijk haar hart heeft verloren aan de Duitser en zo 'in haar ongeluk loopt'. Bevreemdend, althans voor de moderne lezer, is dat de verteller het gebeuren registreert zonder een expliciet oordeel te vellen of, in dit geval, te veroordelen. Dit doet hij alleen via omwegen, niet vanuit zijn eigen perspectief: via de 'terloops' weergegeven commentaren van Louises omgeving als alles achter de rug is en door de keuze van het perspectief van Louise, die de schuld van de zwangerschap alleen bij zichzelf legt: 'Louise had er geen oogenblik over gedacht haren toestand aan Richard te openbaren, want zij was een echt kind van haar volk en schaamde zich te bekennen, hoe onbeholpen zij zich als minnares gedragen had' (p. 140). Alleen zij onbeholpen, denkt de moderne lezer dan? Louise wil Richard niet tot last zijn door 'klagen en gezanik' en zoekt zélf een oplossing: 'Zij hadden het nu eenmaal met elkander aangelegd en indien zij getroffen werd, aan den lijve of in de ziel, dan moest zij maar zien hoe zij hare wonden eigenhandig geheeld kreeg. Dat wist Louise maar al te goed' (ibidem). Ook hier: waarom alleen maar zij?

Neen, ironisch is deze passage wellicht niet te interpreteren: de verteller geeft hier de maatschappelijke werkelijkheid weer. Zo dacht 'men' hierover. Waar dit soort dingen gebeurde was de vrouw verantwoordelijk en trof de man geen schuld: de man was in dat opzicht volkomen vrij te pleiten, hij had nu eenmaal van die behoeften, was de redenering van die tijd.<sup>6</sup> Wel ironise-

OP ZOEK NAAR WILLEM ELSSCHOT IN *VILLA DES ROSES*

rend werkt de afstandelijkheid waarmee de representatie gebeurt. Zoals gezegd is het moment waarop de relatie begint en Louise voor het eerst gaat slapen bij Grünewald ondergebracht in het hoofdstuk 'Het huwelijk'. Eerder werd verteld hoe Grünewald op stap ging met de kamermeisjes – waarbij het Louise bleek te zijn die voor zijn charmes viel – en deze fase van het verhaal kreeg de titel 'De klopjacht' mee, vanuit het perspectief van Grünewald dus. Ook voor de 'afhandeling' van de zaak wordt het perspectief van Louise even verlaten met een korte presentatie van het perspectief en de rol van Richard. Als hij op bezoek is geweest bij de zieke Louise en verneemt wat er gebeurd is, gaat hij meteen daarna op bezoek bij een rijke Amerikaanse dame die zich enkele dagen tevoren (door een vergissing) heeft aangemeld bij het pension. Op weg naar haar die meteen Louise al heeft verdrongen – zeker in deze omstandigheden – maakt hij een omweg. Hij liquideert het vervelende verleden: 'onderweg, in een verlaten straat, gooide hij het pakje met het ding erin over een schutting' (p. 159). Vooral 'het pakje met het ding erin' zal de eigentijdse lezer gechoqueerd hebben: abortus ter sprake brengen was op zich al taboe in 'fatsoenlijke' literatuur, maar het weggooien van 'het ding' zo onder ogen moeten zien ging misschien wel heel ver te ver. De onmiddellijk aansluitende, samenvattende weergave van het vervolg van het verhaal kan de lezer anno 1913 daarentegen nog als vanzelfsprekend hebben ervaren: 'Een paar dagen later was de zieke weer op de been en toen Richard voor den volgende Zondag met de Amerikaansche niet kon afspreken, omdat hij niet anders durfde dan met de half herstelde uit te gaan, begon hij er over te denken de Villa des Roses te verlaten' (p. 159).

In de loop van het verhaal wordt er de nadruk op gelegd dat Louise een dienstmeisje is en Richard een 'deftige' burger. Het verschil in sociale stand was dus – voor die tijd – onoverkomelijk. Rond die tijd waren standsverschillen immers nóg belangrijker dan rassenverschillen: een meisje van het volk kon door een 'jagende' heer gewoon genomen worden en vervolgens verlaten. Volgens de moraal rond 1900 was een huwelijk tussen beiden dus 'not done'. Ook de verteller lijkt dit vanzelfsprekend te vinden. Hij registreert, een beetje cynisch-afstandelijk, hoe Louise verliefd wordt, hoe ze constateert dat ze meer van Richard houdt dan van haar overleden echtgenoot, hoe ze zelfs het onverwachte bezoek van haar zoontje ontloopt om de afspraak met haar minnaar niet te moeten missen, hoe ze probeert, eerst door te bidden, vervolgens met thee van gedroogde dennennaalden ('of althans iets dat er net zoo uitzag',

## RONDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

p. 143), en ten slotte door 'naar een juffrouw te gaan' die de 'zeepsopmethode' toepast, om de zwangerschap te onderbreken. Door korte mededelingen in te voegen over de nieuwe plannen van Richard maakt de verteller overigens wél duidelijk hoe naïef het meisje wel is. Over Richard wordt nog even gemeld dat op een warme middag, toen hij zich verveelde op kantoor, 'een zwakheid hem overviel' (p. 161): hij stuurde Louise als afscheidsgroet een briefje dat de indruk gaf geschreven te zijn voor hij de trein opstapte: een briefje dat eindigt met 'ik heb je zoo lief'. De verteller noteert bij de gesignaleerde 'zwakheid': 'Hij was ook nog zoo jong'. Is hij dan tóch ironisch? En wat relativeert hij dan precies? De 'zwakheid' is een oordeel van de verteller. Maar identificeert hij zich met Richard? Of vertolkt hij ook hier de (dubbele) moraal van zijn tijd?

Er kan geen twijfel over bestaan dat een lezer anno 1913 dit anders heeft gelezen dan een lezer van 2011. In dat laatste geval kan de voorstelling bovendien een verschillende impact hebben bij mannelijke dan wel vrouwelijke lezers. En nog helemaal anders zou een door biografische gegevens gestuurde interpretatie er uit kunnen zien. Een dergelijke leeswijze is in ieder geval verantwoord doordat Elsschot zelf steeds de nadruk heeft gelegd op het autobiografische karakter van zijn werk. Sterker nog, in verband met *Villa des Roses* heeft hij erop gewezen dat het om een beschrijving 'naar de natuur' gaat van een pension in Parijs (op hetzelfde adres als in de roman) waar hij zelf heeft verbleven in 1906-1907 en dat die 'niet zeer edele rol' van de Duitser in werkelijkheid door hem zelf werd gespeeld.<sup>7</sup>

Als men weet dat Alfons de Ridder in 1908 huwde met Joséphine Scheurwegen, de vrouw met wie hij in 1901 een zoon Walter had die bij de gelegenheid van het huwelijk werd geëcht, dan ligt het voor de hand de relatief uitgebreide karakterisering van Louise en de 'schaarse' toelichting van de al dan niet bedrieglijke of toelaatbare houding van Grünwald te lezen als een poging van de auteur om dit stuk eigen verleden te verwerken en te legitimeren. De 'ironie' van de afstandelijke, bemiddelende verteller wordt dan nog net iets wranger maar misschien ook begripvoller: de verteller vertolkt in deze biografische lectuur immers toch de opvatting van iemand die zich (later) zelf aan de dubbele moraal heeft onttrokken?

## Een ‘onbewogen’ toeschouwer?

‘C’est dans la période qui s’étend des dernières années du XIXe siècle au lendemain immédiat de la Première Guerre mondiale que l’on observe une poussée d’intérêt pour l’ironie’, noteert Pierre Schoentjes in zijn zeer inzichtelijke studie over ironie.<sup>8</sup> In de literatuurgeschiedenis werd zelfs geconstateerd voor deze periode: ‘L’ironie est à la mode’, want het fenomeen kreeg ook aandacht in theoretische en polemische beschouwingen. In het denken van Bergson en Freud werden weliswaar geen belangrijke nieuwe inzichten in verband met de ironie geformuleerd, maar in de literatuur van die tijd werd er des te meer gebruik van gemaakt. Schoentjes schrijft het succes van de ironie voor een groot stuk toe aan ‘le souci d’objectivité’ die kenmerkend werd voor de laatnegentiende-eeuwse realistische schrijftuur. De hang naar objectiviteit ‘avait conduit les auteurs à adopter fréquemment une attitude de distanciation ironique dans leurs oeuvres’ (ibidem, p. 250). Men kan dan ook stellen dat Elsschot zich – met zijn in eigen tijd uitzonderlijke – objectieve schrijfrant in combinatie met de hem kenmerkende ironie, ook manifesteert als erfgenaam van de ‘grote’ realistische traditie van Maupassant en, in de Nederlandse literatuur, van Cyriel Buysse. Deze laatste werd overigens, veelzeggend, door zijn Gentse vriend Maurice Maeterlinck omschreven als ‘c’est notre Maupassant’. Het is zeker geen toeval dat Elsschots debuut juist door Buysse werd geïntroduceerd in *Groot Nederland*.<sup>9</sup> Het niet-rechtstreeks veroordelen van Louises ‘misstap’ door de verteller van *Villa des Roses* strookt dus helemaal met de realistische traditie, die expliciete uitspraken vermijdt, maar de personages opvoert in de diverse aspecten van hun handelen en persoonlijkheid.

Deze ‘diverse aspecten’ zijn in de roman van Elsschot bovenal gekenmerkt door saillante details die spaarzaam maar kritisch worden vastgelegd. Elsschot typeert door licht te chargeren, door overdrijvingen of afwijkingen uit te vergroten. Hierin is hij te vergelijken met Bordewijk, wiens geserreerde ‘gewapend betonstijl’ hier al wordt aangekondigd. Elsschot is dan ook niet alleen een erfgenaam van de grote realisten, hij vertoont in zijn stijl reeds modernistische trekjes en loopt vooruit op de nieuwe zakelijkheid.<sup>10</sup> De onbewogenheid of onverstoorbaarheid van de verteller is dus slechts schijnbaar: hij registreert met een ‘harde’, snelle blik, en hij sluit in zijn manier van kijken ook een grotesk aangezette vertekening van de werkelijkheid in. We komen verder in dit boek, in hoofdstuk 6 en 8 (over Maurice Gilliams en Johan Daisne) nog

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

terug op de 'moeilijke', want niet goed gedefinieerde, varianten van het modernisme.

Met de kritische blik van de 'hard' en koel, soms onderkoeld spottende verteller passeren de kostgangers van *Villa des Roses* één voor één de revue met al hun hebbelijkheden. In de introductie van het echtpaar Brulot in de openingsbladzijden is het karikaturale nooit ver weg. Zo houdt madame Brulot er een klein aapje op na, een ouistiti, dat ze liefheeft en behandelt als ware het haar eigen overleden zoon. Ze noemt hem dan ook 'mon fils' en de aap mag mee aan tafel en naar bed. Het tweede hoofdstuk is geheel gewijd aan de voorstelling van madame Gendron, een tweeënnegentigjarige dame die extra zorg vraagt maar die de financiële steunpilaar is van de villa omdat haar zoon extra voor haar betaalt. Zij kan zichzelf niet meer wassen maar zij is nog zeer mobiel en ontwikkelt de hebbelijkheid om spullen van andere kostgangers te stelen. Die andere kostgangers worden allemaal, één voor één, met een paar typerende details voorgesteld in het derde hoofdstuk. De jonge Duitser Grünwald komt aan de beurt als 'De twaalfde en laatste kostganger voor dag en nacht' en krijgt al meteen de weinig flatterende karakteristiek mee: 'die ergens op een kantoor was en weinig manieren had' (p. 30), waarna zeer concrete voorbeelden volgen van die 'manieren': hij fluit als de gerechten niet snel genoeg op elkaar volgen aan tafel, hij snijdt al zijn vlees vooraf om het dan snel op te kunnen eten en hij drinkt (zeer) veel wijn. Een 'echte' heer is hij dus zeker niet, weet de lezer – zelfs de lezer van vandaag – al meteen.

Het uiterlijk en de dagelijkse gedragingen van de kostgangers vormen een directe bron van ironie en spot bij de verteller (en de met hem meekijkende lezer). Toch zijn het niet zozeer deze typering en als wel de heel bijzondere gebeurtenissen in het pension die *Villa des Roses* tot een nogal komisch boek maken. Enkele hilarische scènes zorgen voor deze (tragi)-komiek. In de eerste plaats is er het geval van mijnheer Brizard, een architect die 's middags en 's avonds komt eten en die op een keer ('Het was een Zaterdag namiddag en het regende', p. 41) naar binnen stapt en zich in de tuin voor het hoofd schiet. Tragisch, inderdaad. Maar de manier waarop hiermee wordt omgegaan en waarop met het lichaam wordt gezeuld is pure kolder. Hij wordt naar binnen gedragen ('ieder pakt een been'), op een oude sofa gelegd en uiteindelijk naar de kamer van de oude madame Gendron gebracht. Deze doet een poging tot conversatie met de dode en steelt uiteindelijk zijn horloge met lange gouden ketting en zijn zilveren potloodje. Volgt nog een scène met de reacties van de



OP ZOEK NAAR WILLEM ELSSCHOT IN *VILLA DES ROSES*

pensiongasten aan het diner, waarna het lichaam nog eens wordt versjouwd naar de kamer van Richard, waar voor de nacht achtereenvolgens Louise en Richard zelf komen waken (hoewel: Richard valt erbij in slaap). De volgende ochtend werd het lijk van Brizard 'om acht uur, toen allen nog sliepen' door 'twee mannen met een karretje weggehaald'. De blik van de verteller is filmisch precies en concreet, maar zijn waarneming karikaturiseert.

Minder tragisch, maar daarom niet minder hilarisch is de situatiekomiek die ontstaat rond twee andere gebeurtenissen, waarbij opnieuw de onberekenbare madame Gendron is betrokken. In een uitvoerige scenische beschrijving van een uitgebreid diner ter ere van de naamdag van één van de kostgangers, wordt tussen de weergave van de tafelconversatie door beschreven hoe de oude dame sinaasappelen steelt. Bij het binnenhalen van de eerste buit noteert de verteller droogweg: 'Wanneer men bedenkt dat zij twee en negentig jaar was, dan had zij het stoute stuk niet onhandig ten uitvoer gebracht' (p. 94). Maar het lot 'was haar niet gunstig': Madame Brulot heeft de diefstal gezien, signaleert dit aan haar echtgenoot, die het er vervolgens op aanlegt dat de oude meerdere sinaasappelen kan stelen, waarna hij haar op een beledigende manier ontmaskert. Madame Gendron loopt boos weg, op de grond spuwend 'als blijk van diepe verachting' (p. 104). Zij zint op wraak, smeedt enkele snode plannen (zoals het opendraaien van de waterkraan in de keuken zodat iedereen verdrinkt) en vindt uiteindelijk het ultieme middel om zich te wreken: zij wurgt het aapje Chico, de lieveling van madame Brulot, en gooit het beest in het vuur. Het tafereel wordt met grote zin voor detaillering beschreven en krijgt nog een wrange apotheose. In de nabeschouwingen over de mogelijke oorzaken van het gebeuren suggereert madame Brulot dat de aap in het vuur is geraakt ten gevolge van de nalatigheid van haar echtgenoot. Deze laatste kan alleen maar zijn ergernis verbijten en heeft zelfs geen repliek op haar insinuaties.

De komiek van deze taferelen volgt niet alleen uit de beschreven situaties zelf, maar hangt ook nauw samen met de schijnbare onbewogenheid en de 'droge' commentaar van de verteller. Aan de slotscène van de apenhistorie laat hij nog madame Gendron tot Brulot zeggen: 'Ziet u, mijn vriend, dat komt ervan' en hij geeft daarbij als commentaar: 'en al het genot dat de wraak schenken kan lag in hare woorden opgesloten' (p. 139). De kracht van de boodschap van madame Gendron zit in de gecompriemdheid ervan. Haar opgekropte emoties zijn opgeladen in een paar trefzekere woorden. Het rac-

RANDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

courci van het denken maakt het des te veelzeggender. En dat kan misschien ook in het algemeen gelden voor de vertelwijze van Willem Elsschot. Neen, een onbewogen verteller voert hij zeker niet op. Hij slaagt er in ieder geval in zijn barse visie op het menselijk gedrag en op de menselijke verhoudingen ook op de lezer van vandaag over te brengen. En hij doet dit, zoals Louise aan het einde van het verhaal, ‘met een bittere mond’.

## Maurice Gilliams

### Schrijven als zelfondervraging

De vraag naar de betekenis van Gilliams' werk in de geschiedenis van onze literatuur lijkt op het eerste gezicht moeilijk te beantwoorden bij een kunstenaar die een wezenlijk tragische, aan de tijd onttrokken opvatting van het kunstenaarschap huldigde en voor wie het volmaakte kunstwerk zijn perfectie juist ontleent aan zijn geslotenheid, zijn ontoegankelijkheid en uniciteit. Gilliams heeft dit hermetisme moedwillig nagestreefd. Hij was ook als mens een nogal teruggetrokken, de actualiteit schuwende figuur, die openlijk afkerig was van populariteit en nooit tot enige groep of school heeft behoord. Dat hij zich aan het eind van zijn leven het erelidmaatschap van het Antwerpse gezelschap der Pink Poets liet aanleunen, is hiermee niet in tegenspraak, maar levert integendeel een bevestiging van zijn hang naar uitzonderlijkheid en exclusiviteit. Dat heeft ook niet verhinderd dat hij in privékring, onder vrienden, een onuitputtelijk verteller en imitator was, die scherpe uitspraken en zelfs de roddel niet schuwde. Als dichter werd Gilliams in de jaren 1970 al, heel typerend, gekarakteriseerd als 'de grote alleenloper'. Bij het grote publiek was en is hij nog steeds niet bekend, maar door de weinigen die de moeite hebben willen nemen door te dringen in zijn werk, dat 'bolwerk *tegen* de wereld', zoals het heet in zijn dagboek *De man voor het venster*, wordt hij steevast hogelijk gewaardeerd.

Wie was deze uitzonderlijke figuur? Wat is de betekenis van dit zich zo moeizaam prijsgevend werk? Het antwoord op de eerste vraag is het oeuvre zelf, dat een steeds weer herhaalde zelfanalyse is, een 'moedige, eerlijke zelfondervraging', een poging 'zichtbaarheid [te] verkrijgen' voor zichzelf.<sup>1</sup> Gilliams *is* zijn werk, althans dat deel van zijn werk dat hij voor de eeuwigheid bewaard wenste te zien. Het antwoord op de tweede vraag kan worden gezocht in de situering van de steeds herhaalde 'wie ben ik'-vraag in haar literair-historische

context: in het tijdperk van het modernisme waarvan ze de karakteristieke uitdrukking is. De vraag naar de betekenis en de 'plaats' van Gilliams' werk is dus zonder meer legitiem, ondanks zijn uniciteit en zijn schijnbare tijdeloosheid.

## Peilen naar de diepte

Alle modernistische kunst onderscheidt zich van de voorafgaande door een vrij radicale breuk. De schilderkunst laat een overgang zien van impressionisme naar expressionisme, van (uiterlijke) waarneming naar verinnerlijking. Het kunstwerk wil, vertrekkend vanuit de innerlijke voorstellingswereld van de kunstenaar, doordringen tot de essentie, de abstracte, onderliggende idee van het waargenomene. De modernistische schilderkunst, met haar verschillende richtingen en -ismen, vervormt de werkelijkheid en wordt zelfs non-figuratief. De ontwikkeling in de literatuur vertoont dezelfde beweging: modernistische literatuur is een doordachte, constructieve kunst, geen directe expressie of belijdenis van persoonlijke emoties, maar een uitdrukking van ideeën, van een geabstraheerde visie op de werkelijkheid. Paul van Ostaijen sprak van 'ideoplastiek', Theo van Doesburg van 'de nieuwe Beelding'. In de Nederlanden wordt de 'nieuwe', verinnerlijkte literatuuropvatting van het modernisme vooral uitgedragen door het tijdschrift *Forum*, dat aanvankelijk een gemengde, later een 'aparte' vertegenwoordiging heeft van redacteurs uit Nederland en Vlaanderen. De toonaangevende critici van *Forum*, Ter Braak en Du Perron, hebben een nieuw criterium ingevoerd om literair werk te beoordelen, waardoor de discussie tussen het hyperindividualistische esthetisme en de maatschappelijke en ethische betrokkenheid – een discussie die eerder tot een breuk had geleid in *De Nieuwe Gids* – naar de achtergrond werd verwezen. Door *Forum* werd de literaire waarde van een werk afgemeten aan de graad van menselijkheid, aan de persoonlijkheid of de 'vent' achter het werk.

Voor de roman of het verhaal impliceert dit dat alle aandacht gaat naar het individu dat zich bezint op zichzelf, en dit steeds in het besef dat het individu zijn plaats zoekt te bepalen in de gemeenschap en dus zijn isolement zoekt te doorbreken. De modernistische roman kan worden beschouwd als een bezinning op de algemeen-menselijke conditie, volgens de maatstaf van de persoonlijkheid die haar kracht ontleent aan haar innerlijk. Ook Gilliams – net als de

## MAURICE GILLIAMS

modernistische auteur in het algemeen – peilt naar de diepte, naar het eigen ik, en zoekt naar de essentie. De nadrukkelijk gestelde vraag ‘wie ben ik, wie is eigenlijk “ik”?’ in een van de laatste alinea’s van de roman *Elias* wordt, heel typerend voor het overgevoelige kunstenaarstype Gilliams, begeleid door een flinke dosis masochisme: de kleine jongen Elias prikt met een naald een dropje bloed uit zijn vinger om het antwoord te krijgen op zijn vraag. Maar het zelfpijnigende karakter van de vraag ligt ook ten grondslag aan de poëzie en vormt evenzeer de drijfveer van de kunstkritische opstellen: Gilliams zocht zichzelf ook in de ander. ‘Doorheen en in alles blijf ik-zelf onderwerp van wat ik schrijf,’ heet het in *De man voor het venster* in een aantekening uit 1939.<sup>2</sup>

In het proza van Gilliams – creatief zowel als beschouwend – kan dus zonder meer de centrale vraagstelling van het modernisme, de vraag naar verdieping en zelfanalyse, worden herkend. Voor de poëzie ligt het iets ingewikkelder, doordat daar die ene, centrale vraagstelling minder prominent of expliciet is. Maar ook daar geldt dat Gilliams vooral de tragische kant van het isolement heeft doorleefd en verwoord: hij toont hoe het individu, de ‘ik’, gevangen zit in zijn eigen denk- en ervaringswereld, hoe de buitenwereld wordt ervaren als dreigend, vijandig en ontoegankelijk. De ik is een onbegrepen toeschouwer – zie bijvoorbeeld ‘Elegie’<sup>3</sup> – van wie het innerlijk leed verborgen blijft.

In het proza wordt door het hele oeuvre heen verduidelijkt hoe Gilliams’ alter ego – zowel de overgevoelige twaalf à dertienjarige jongen in de gelijknamige roman als de grijzende volwassen Elias in *Winter te Antwerpen* – zich steeds weer bezeert aan zijn pogingen toegang te krijgen tot de wereld en de dingen. Het uitzetten van de bootjes op de beek van de jonge knaap heeft dezelfde functie als het schrijven van de volwassen Elias: het is een poging tot contact waarbij de ik er nooit helemaal in slaagt zijn isolement te doorbreken. Het individu blijft onbegrepen; ‘de drift die hem vervult om de enig juiste uitdrukking voor een enig juiste gewaarwording te verwerven’<sup>4</sup> is een mysterie waarin hij zich verdiept, maar dat hem telkens weer confronteert met de ervaring dat de omschrijving van de gewaarwording van zijn pijn onnauwkeurig blijkt te zijn. Nog in *Winter te Antwerpen*, waarin de motieven uit *Elias* terugkeren en worden verrijkt met de problematiek van de scheppende kunstenaar, introduceert Gilliams het beeld van het schrijven als een niet door anderen te ontcijferen boodschap op de binnenkant van een urn: ‘Want als we schrijven, “staat het op de wand van een holte; en wat oorspronkelijk in het geschrevene

# RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

werd gelegd, vindt niemand meer bij het herlezen”.’ Het zijn de woorden van de dagboekschrijvende tante Henriette, de fijnbesnaarde artieste met wie Elias zich als kind reeds identificeerde. Hier herinnert hij zich hoe ze hem die woorden liet lezen en vervolgens een ‘hard voorwerpje’, een teerling, in de hand stopte met het bevel het goed vast te houden: ‘En tante dwong me te geloven, dat het de leegte was die hem vasthield, zoals wij op dezelfde wijze door de leegte worden vastgehouden.’ De volwassen Elias zou later, bij ‘enkele dichters in vreemde talen’ die hij als voorbeeld koos, ‘dit zelfde smartelijk besef’ terugvinden: namelijk ‘dat ze met hun geschrijf de binnenzijde van een urne bedekken, en door de leegte buitenom wordt de beschreven wand in stand gehouden.’<sup>5</sup>

## Experimentele traditie

De preoccupatie met het schrijven zelf, de fascinatie door de taal, door het maken van het taalkunstwerk dat de meest adequate weergave moet zijn van de ervaring, is herkenbaar als een van de meest obsederende motieven van de modernistische kunstenaar. Op de uniciteit van Gilliams’ modernistische poëzie, waarvan de wortels teruggaan tot het (post)symbolisme en de romantiek, komen we zo dadelijk terug. Hier dient zich eerst de vraag aan naar de plaats van Gilliams’ proza binnen het modernisme. Meer dan in een Nederlandse of Vlaamse, lijkt het proza van Gilliams in een internationale context te moeten worden gesitueerd. Zijn roman *Elias of het Gevecht met de nachtegale* (1936) wordt meestal in verband gebracht met *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) van Rainer Maria Rilke, maar er is ook een onmiskenbare verwantschap met het neoromantische *Le grand Meaulnes* (1914) van Alain-Fournier en met *Niels Lyhne* (1880) van de Deense schrijver Jens Peter Jacobsen. Over de twee laatstgenoemde poëtische prozawerken heeft Gilliams indringend geschreven in zijn dagboek *De man voor het venster* en ook tegenover Rilkes *Malte* positioneerde hij zich. Hij zelf zet zijn lezers daar echter nog op een ander spoor: ‘Ik houd van “Le grand Meaulnes”, maar ik lééf met Karel van de Woestijnes “De Bestendige Aanwezigheid”, hetgeen juist door die anderen niet wordt opgemerkt.’<sup>6</sup>

Als proeve van autobiografisch herinneringsproza, als weergave van de innerlijke gewaarwording van de uiterlijke werkelijkheid, veeleer dan een beschrijving daarvan, hoort de roman *Elias* inderdaad thuis in een traditie van

MAURICE GILLIAMS

experimenteel proza dat teruggaat op de *Divagations* van Mallarmé en die, in zijn meest experimentele vorm – het volledig loslaten van de beschrijving en de concentratie op de gewaarwording zelf – al vrij vroeg in de Nederlanden voorkwam. Het voor Gilliams voor de hand liggende voorbeeld was niet het sensitivistische proza van Lodewijk van Deyssel, wel de fragmentarisch registrerende *Afwijkingen* (1910) van Karel van de Woestijne en het visionaire verhaal ‘Tussen vuur en water’ van Paul van Ostaijen. Dat laatste kan inspirerend hebben gewerkt op een vroege tekst van Gilliams als ‘Libera nos, Domine’ (1928), ofschoon daarin juist opvallend veel Duitse titels en namen worden genoemd, inclusief motto’s van Novalis en Goethe. Martien J.G. de Jong noemt het verhaal in zijn essayboek een ‘symbolische groteske over de onherroepelijke eenzaamheid van de kunstenaar’ en wijst ook op een mogelijke associatie – zonder dat er sprake is van overeenkomst – met een verhaal uit de *Contes cruels* (1883) van de Franse symbolist Auguste Villiers de l’Isle-Adam.<sup>7</sup> Deze laatste was alvast een van de modellen, samen met Jules Laforgue, van het nog duidelijk symbolistische proza van Van de Woestijne. Gilliams’ poëtische wortels zijn inderdaad internationaal, ook via zijn Vlaamse voorbeelden Van de Woestijne en Van Ostaijen, beiden auteurs die de Nederlandstalige literatuur verrijkt hebben met door de Franse en Duitse cultuur geïnspireerde elementen.

‘Ik gevoel mij Latijns van formatie, dat hoef ik u niet te zeggen; mijn proza werken zijn het bewijs ervan,’ zei Gilliams begin 1965 in een interview met J. Bernlef en K. Schippers voor het tijdschrift *De Gids*.<sup>8</sup> Maar hij getuigde ook dit: ‘Doch toen ik eensklaps, op een onvergetelijke avond met mijn ouders aan tafel gezeten, ontdekte dat er een Jan Hendrik Leopold bestond, – moest ik alles herbeginnen. Géén dichter in een mij bekende taal had me tot hiertoe dat gegeven: die wrede, doorpriemende *innigheid*, die gewijde mythe van de melancholie. Hier was het woord gelijk offerbloed dat uit een keelwonde spruit, geheimzinnig, al hoort en ziet men wat er gebeurt, en nog warm van een verborgen herkomst.’ Het gaat bij Gilliams om de herkenning van wat hij elders de ‘emotionele waarde’ van het woord heeft genoemd, en die vindt hij niet alleen terug bij zijn tijdgenoot Jacques Bloem, maar ook bij de symbolisten Leopold en Van de Woestijne.<sup>9</sup> Zoals gezegd: het modernisme van Gilliams heeft zijn wortels in het symbolisme en in de romantiek waaruit het symbolisme zich heeft ontwikkeld.

RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

## Het autonome kunstwerk

Met deze constatering is de 'unieke' positie van Gilliams evenwel nog steeds onvermeld gebleven: Gilliams' proza vertoont de centrale problematiek van het modernisme van de jaren 1930 en het kan gesitueerd worden in een brede internationale traditie. Toch is hier literair-historisch gezien veel meer aan de hand en moet inderdaad worden gewezen op de uniciteit van Gilliams' experiment. De vernieuwing die Gilliams in het proza tot stand heeft gebracht door *Elias* te componeren volgens de muzikale vorm van de sonate, heeft een revolutionaire betekenis die vergelijkbaar is met die van Paul van Ostaijens prozagrotesken. Een noodzakelijke kanttekening hierbij is dat de literaire esthetica van woord en muziek bij Gilliams steeds metaforisch moet worden begrepen. Zoals Kati Balogh overtuigend heeft betoogd kunnen de 'melodische verschuivingen' waarmee Gilliams het structureren van thema's en motieven volgens een muzikaal principe omschrijft, nooit de herhaling, de variatie en het contrast van de sonore opeenvolging in een melodie weergeven: er kan dus 'alleen maar in metaforische – en derhalve ook in extramuzikale – zin sprake zijn van een toepassing van melodische bewerking van literair materiaal.'<sup>10</sup>

Van Ostaijen en Gilliams hadden verder nog gemeen dat hun experiment zo extreem was dat het in eigen tijd niet werkzaam kon zijn en dus zonder directe invloed bleef. Hun literair-historische impact zou pas enkele decennia later ten volle aan het licht komen. Van Ostaijens voorbeeldfunctie werd zoals bekend pas door de Vijftigers 'ontdekt' – een verlate canonisering die nog duidelijker is bij Van Doesburg; op dezelfde manier kon Gilliams' moderniteit pas echt worden gewaardeerd toen in de jaren 1960 volop werd geëxperimenteerd met autonoom of abstract proza. Er loopt een rechtstreekse lijn van Gilliams' muzikalisering van de vorm naar Claude van de Berge, Mark Insingel en Stefan Hertmans, misschien zelfs naar Anna Enquist, die in *Het geheim* de rondovorm hanteert. Maar bovenal heeft Gilliams, bij zijn definitieve keuze voor het fragmentarische, door het gebruik van 'melodische verschuivingen' of het tegenover elkaar zetten van motivisch gemarkeerde tekstblokken om de wisselende innerlijke gewaarwordingen weer te geven, de weg vrijgemaakt voor het verder zoeken naar een autonoom of abstract proza, bijvoorbeeld van een Ivo Michiels, of van Jacq F.Vogelaar. In Michiels' *Alfa*-cyclus (1963-1979) wordt een 'nieuwe' werkelijkheid opgetrokken, die niet meer preten-



MAURICE GILLIAMS

deert 'de' werkelijkheid af te beelden, maar een zelfstandige taalconstructie wil zijn. Door het anekdotische, zich lineair ontwikkelende realisme genadeloos in diskrediet te brengen, heeft Gilliams het pad geëffend voor het bredere experimenteren met de vorm dat in Nederland pas door het tijdschrift *Raster* mogelijk werd gemaakt.

In zijn eigen tijd stond Gilliams dus alleen omdat hij die tijd ver vooruit was. Dat hij pas voor de 'jongeren' van *Raster* nieuwe richtingen heeft aangegeven werd scherp en helder verwoord door H.C. ten Berge, die in 1980, naar aanleiding van de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren aan Gilliams, enkele indringende 'Kanttekeningen' neerschreef bij het verzameld werk *Vita brevis*. Daarin formuleerde Ten Berge onder meer deze fundamentele blijk van waardering: 'Zijn ambachtelijke benadering van de poëzie, zijn kritisch taalbewustzijn en de opvatting van het gedicht als autonoom verschijnsel (de poëzie "bestaat om haarzelfswil", [*Vita brevis*] II, 27), maken Maurice Gilliams tot een contemporaine literaire verschijning, – hoezeer ook zijn werk mag wortelen in de Duitse en Franse Romantiek van de negentiende eeuw en een laat-romantische dichter als Rilke. Wat op een contradictie lijkt, heeft dat niet noodzakelijk to zijn.'<sup>11</sup> Wat hier wordt opgemerkt over de poëzie, is evenzeer van toepassing op het proza.

## De trilling van de muziek

Het 'klassieke' proza van het interbellum vertoont twee varianten, die ook door elkaar kunnen lopen: de psychologische roman en de ideeënroman of probleemroman. In beide gevallen gaat het om een analytische roman in Franse stijl, waarvoor het aan Du Perron opgedragen *La condition humaine* (1933) van André Malraux, met zijn programmatische titel, model stond. In de Nederlanden heeft de introductie van deze nieuwe roman een aantal concrete gevolgen gehad: in Vlaanderen werd de streekroman à la Timmermans en Claes, een succesformule die zich had ontwikkeld in – verwaterde – navolging van Streuvels, afgewezen als te oppervlakkig; in Nederland werd het realisme à la Robbers en Boudier-Bakker door de critici van *Forum* de grond ingeboord als 'verstikkend provincialisme'. Nescio en Elsschot introduceerden in een koele, zakelijke en nuchtere stijl, zonder franje, de nieuwe burgerlijke antihelden die vooral lijden aan een nederlaagcomplex. De 'echte' psychologische romans werden geschreven door Vestdijk en door Roelants; varianten

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

van de eigentijdse probleemroman of ideeënroman werden ontwikkeld door Bordewijk en Walschap vanuit hun eigen, zeer verschillende achtergronden: de Nieuwe Zakelijkheid voor Bordewijk, het vitalisme en het humanitair expressionisme voor Walschap.

Het verschijnen van *Komen en gaan* (1927) van Maurice Roelants, waarin de anekdotiek minimaal is en vooral de intiemste ‘zielenroerselen’ van de personages aandacht krijgen, werd door Jean Weisgerber een ‘mijlpaal’ in de literatuurgeschiedenis genoemd: de roman introduceerde in Vlaanderen ‘de analytische roman in Franse stijl en daarmee is aan het rijk van Timmermans een einde gekomen.’<sup>12</sup> Roelants is hiermee de wegbereider geweest van Gilliams, maar ook van Daisne, Gijsen, Brulez en De Pillecijn. Maar dat betekent niet dat Gilliams voor zichzelf een plaats zag in deze nieuwe traditie, zoals blijkt uit de uitspraak ‘Roelants schrijft gemaniëreed als een gemeentesecretaris.’<sup>13</sup> Integendeel, Gilliams wees de hele ‘nieuwe’ roman in één beweging af omdat deze volgens hem bleef steken in de klassieke verteltrant, in het eenvoudige rechttoe, rechtaan vertellen met een begin- en een eindpunt.

Gilliams zat in dat verband, ondanks zijn afkeer van publieke optredens, niet verlegen om een provocerende uitspraak. In de weinige interviews met hem die gepubliceerd zijn, heeft hij niet nagelaten telkens weer even scherp stelling te nemen tegen de lineaire vertelwijze en tegen de door Gerard Walschap steeds weer beklemtoonde opvatting dat de roman een verhaal is, en niets meer dan dat. Zo reeds tegenover J. de Ceulaer in 1961: ‘Het alom geprezen “feitenverhaal” waarin, och arme, zoveel luide en baldadige dingen worden beschreven, lijkt me een eindeloze... worstenvullerij. Dat de roman een verhaal moet zijn, is een simplistische, verouderde voorstelling. Iedere verstandige boekhouder, mits een weinig oefening, acht ik ertoe in staat een leesbaar verhaal te schrijven,’<sup>14</sup> waarna hij verwijst naar Proust en naar Flaubert, die droomde van ‘un livre sur rien, qui ne se tiendrait que par la force interne de son style’. Het laatste is een citaat dat bij Gilliams regelmatig terugkeert. Zelf situeert hij in het interview zijn pogingen het romangenre te vernieuwen in het verlengde van *À la recherche du temps perdu*, waarin Proust ernaar streefde ‘een gemengelde veelheid z.g. tegelijkertijd literair tot stand te brengen.’

Het duidelijkst heeft Gilliams zijn werkwijze toegelicht in *De man voor het venster*: voor het literair componeren met motieven volgde hij naar eigen zeggen eenvoudig het schema van een sonate van Philipp Emanuel – een van de

MAURICE GILLIAMS

zonen van – Bach, waarvan hij de ontleding vond in het handboek *La musique et les musiciens* van A. Lavignac (1936). Zijn compositiewijze met ‘melodische verschuivingen’ is dus ‘geenszins willekeurig, doch structureel erg mathematisch berekend, al is er uiterlijk qua artistiek-menselijke creatie niets te merken waardoor de lezer zou gehinderd worden. Het is een aangelegenheid tot onderzoek, bestemd voor specialisten in het vak,’ legde hij geduldig uit aan De Ceulaer, en opnieuw in het al genoemde interview met Bernlef en Schippers.<sup>15</sup> En ook daar wijst hij nogmaals op de ‘schrandere’ commentaar van specialist Jean Weisgerber, die in zijn *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960* (1964) zijn toelichting voor het eerst heeft uitgewerkt.

De rode draad van Gilliams’ eigen positionering in het literaire landschap blijft zijn onvrede met het klassieke ‘verhaal’: ‘[...] het gewone, traditionele feitenverhaal zegt mij niets; het verrast me niet; ik word er niet innerlijk door verontrust op zodanige wijze dat ik in de aanwezigheid van het fenomenale word gebracht. Het trilt, het siddert niet in mij van onverwachte openbaringen. Een gewoon feitenverhaal lezen zou mij aan een vervelende zondagmiddag in een provinciestad doen denken; ik zou erbij in slaap vallen.’<sup>16</sup> Een variant van Gilliams’ verzet tegen ‘feitenverhalen die een chronologisch verloop hebben’ is verder nog te vinden in zijn interview met Joos Florquin.<sup>17</sup> Het is een positionering die hem ook vandaag nog de waardering oplevert van een jonge schrijver als Erwin Mortier.

## Innigheid

Opmerkelijk bij deze categorieke afwijzing, of de herhaalde verklaring dat traditioneel vertelde verhalen saai en vervelend zijn, is dat Gilliams zich op die manier ook impliciet bekent tot de poëtica van het modernisme. Het experiment met de muzikalisering van de vorm in een poging de gelijktijdigheid te suggereren van een veelheid van indrukken, is, naast de formele fragmentarisering die aan de beeldtaal van de film werd ontleend, kenmerkend te noemen voor het avant-gardeproza van het modernisme. Een ander bekend voorbeeld is het gebruik van het contrapunt in Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928). Het is een schrijfwijze die zowat een decennium later vooral door Louis Paul Boon, die zich overigens voornamelijk liet inspireren door filmische technieken, nog verder zal worden ontwikkeld.

## RONDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

Gilliams beroept zich voor zijn formeel proza-experiment niet op eigentijdse voorbeelden. Hij zet zich alleen af tegen de ‘worstenvullerij’ van het feitenrelaas en noteert dat hij als scheppend kunstenaar niets te maken heeft met zijn schrijvende tijdgenoten. In *De man voor het venster* denkt hij over deze constatering door met de volgende vragen: ‘Wil dit dan zeggen, dat ik buiten mijn tijd denk en besta? In de literatuur van mijn land werken gelijktijdig Roelants, Walschap, De Pillecijn en Zielens. Wat hebben zij te maken met mijn intiemste psychische verwevenheid, wat worden zij gewaar van mijn bloeddruk en zenuwpijn, van de mysteriën van mijn hersenkronkels; wat zien en wat kunnen zij zien van de mens Gilliams, die ik ben? Armzalig weinig. Andersom is het er evenzo mee gesteld.’ En even verder: ‘Ondergaan we dan de geest en de gebeurtenissen niet van de tijd waarin wij leven? Ja, maar ieder individu op zijn eng-persoonlijke wijze.’<sup>18</sup>

Gilliams’ uitgesproken voorkeur voor de met motivisch contrasterende tekstblokken gecomponeerde roman, waarin groepen van personen kunnen worden onderscheiden ‘die enkel bestaan om één centrale persoonlijkheid [lees: Elias] te vervolledigen,’<sup>19</sup> heeft hem een zeldzame keer ook ongemeen scherp en persoonlijk doen uithalen naar wie hij op poëtische gronden het meest verfoeide. Genadeloos direct is bijvoorbeeld zijn aanval op Walschap in één van de vele recensies en kunsthistorische beschouwingen die hij publiceerde in *Contact*, een *Maandschrift voor Boekenvrienden*, dat van oktober 1934 tot 1949 werd uitgegeven door De Nederlandsche Boekhandel te Antwerpen. Op het belang van de soms verrassend felle personalistische kritiek die Gilliams heeft beoefend in *Contact*, maar die door hemzelf niet waardig werd bevonden opgenomen te worden in *Vita brevis*, werd al eerder gewezen in een bijdrage van Yves van der Fraenen; deze kritieken zijn inmiddels ook gebundeld.<sup>20</sup> Het zijn stukken die verdienen (her)ontdekt te worden door de Gilliams-studie, omdat ze de poëtische standpunten van de auteur soms nog veel scherper verwoorden dan de beschouwingen die hij zelf voor zijn *Vita brevis* heeft geselecteerd en bewerkt. De ‘idee’ Maurice Gilliams of de mythe die hij van zichzelf heeft gecreëerd en (bij de opeenvolgende herdrukken telkens opnieuw met enig gesleutel) heeft vastgelegd voor de toekomst, kan hoe dan ook beter worden begrepen als ook de teksten die Gilliams niet heeft willen rekenen tot zijn verzameld werk, ja, zelf de teksten die hij heeft verworpen, mee in het onderzoek worden betrokken. We komen op deze laatste kwestie terug in ons volgende hoofdstuk. Doordat de kritische stukken in *Contact* tot

MAURICE GILLIAMS

dušver nauwelijks een rol hebben gespeeld in de Gilliams-studie blijft het beeld van zijn eigen positionering nog steeds zeer onvolledig.<sup>21</sup>

De ook door Van der Fraenen signaleerde cruciale tegenstelling in de waardering van Walschap en Elsschot liegt er niet om: Walschaps roman *Celibaat* wordt omschreven als ‘eindeloos woordgeklodder’, ‘gesmeerde brij’ en als ‘vulgair amateurswerk’; alles is ‘even lauw met een dikke tong voorgedragen, voos en melodramatisch’; de roman ‘is dus niet alleen inhoudloos, hij is lichtvaardig’, enzovoort. Maar Elsschots *Tsjip* is ‘een boeiend boek, vooral omdat het niet liegt; het is behendig en goed geschreven.’<sup>22</sup>

Ook voor de belichting van zijn poëzie, waarvan de kwaliteit door niemand wordt betwijfeld maar die in poëtische termen moeilijker valt te benaderen – getuige kwalificaties als ‘alleenloper’ – bieden de kritieken in *Contact* waardevolle aanknopingspunten. Gilliams’ preferenties worden er spontaner en directer geformuleerd dan in de voor het verzameld werk bewerkte teksten.

Overigens worden die bekende voorkeuren zonder meer bevestigd: Karel van de Woestijne en Paul van Ostaijen waren en bleven de voornaamste ijkpunten waaraan Gilliams het authentieke dichterschap heeft getoetst. En ook Leopold blijkt al heel vroeg de incarnatie te zijn geweest van de kunst die voor Gilliams het hoogste was: die waarin het innerlijke leven van de kunstenaar pregnant, in onvervangbare woorden, direct en geheel aanwezig is. Naar aanleiding van de editie van Leopolds *Verzamelde verzen* noteerde hij: ‘Van af zijn debuut was Leopold de dichter van de begoochelde schoonheid van het innerlijke Leven. De geheimen der ziel gingen hem meer aan dan het uitwendig spel van de wereld; alles bij hem werd van zijn dagelijksche beteekenis ontdaan en het gelukte hem weldra het onmiddellijk spreken van de ziel, in zijn verzen voor poëzie-gevoeligen verneembaar te maken. Dit was maar zelden en bij uitzondering vóór hem beproefd, doch zoo goed als geen dichter was als hij er in gelukt dit op zoo pregnante wijze te doen geschieden.’ En verder: ‘Wondere verzen heeft hij geschreven, van een innigheid die vóór hem onbekend was in de Nederlandsche poëzie.’<sup>23</sup>

Omgekeerd heeft de recenserende Gilliams ook heel wat poëzie afgewezen omdat ze niet voldeed aan zijn strenge, heel specifieke criteria. De beoordeling van kunst dient ook hier, met een herinnering aan Paul van Ostaijen, in de eerste plaats als een ‘self defence’. In *Porta Nigra* van Hendrik Marsman veroordeelt Gilliams het ‘vertoon’, dat bij deze dichter ‘hoogstens kwestie van verhevigde (lees geforceerde) uitdrukking [is]; een louter litterair gewas, dat

## RANDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

niets te maken heeft met kracht, exaltatie, spontaneïteit en karakter.<sup>24</sup> Daarom is 'lex Barbarorum' voor Gilliams 'geen gedicht, geen poëzie; het is een curiositeit.' Om dezelfde reden kan ook *De stem die roept* van Henriette Roland Holst hem niet ontroeren: 'Haar kunst is aan alle kanten monotoon door de ietwat schorre toonverhevenheid, die men zelfs in haar betere stukken aantreft. Zij dènkt het woord; het is geen magische schepping die uit haar geheele wezen is opgeroepen en dan ook met de onnoembaarste volledigheid van haar wezen zou geladen zijn. Haar woord is een ruw en onontgonnen ertsblok, het is in zijn oerstaat.'<sup>25</sup>

### De dichter als alchemist

Gilliams' eigen poëzie is, zoals reeds werd aangestipt, moeilijk te situeren in een bepaalde stroming of poëtische traditie. Toch tekent de herhaaldelijk uitgesproken voorkeur voor het geslotene, het op zichzelf staande, hem als een kind van zijn tijd, ook *in poeticis*. Het modernistische principe dat de poëtische grondslag vormt van het 'Dinggedicht' van Rainer Maria Rilke en dat evenzeer inherent is aan T.S. Eliots opvattingen over de depersonalisatie en over het gedicht als 'objective correlative' van de emoties van de dichter, kenmerkt ook Gilliams' esthetica. Opmerkelijk is evenwel dat deze formeel sterk objectiverende tendens – net als bij zijn jongere tijdgenoot Achterberg – samen blijkt te kunnen gaan met een nadrukkelijk autobiografische inslag van de poëzie. Alleen in sommige van Gilliams' late gedichten is de ik geheel verdwenen. Sterker nog, ook het geheel van de poëzie is, net als het proza – creatief en beschouwend – één lange, steeds herhaalde, zichzelf pijnigende zelfanalyse. Ook Ten Berge en Gilliams-kenner bij uitstek Martien de Jong wezen er al op: romantische, (post)symbolistische en modernistische, zelfs (neo)classicistische elementen zijn in Gilliams' poëzie tot een zeer eigen, niet precies te benoemen amalgaam versmolten. Geert Buelens spreekt in zijn *Van Ostaijen tot heden* dan ook terecht van een dichter 'buiten categorie' – dat was de positie die Gilliams zelf wenste in te nemen. Dat Gilliams zo gevarieerde invloeden onderging en lof kreeg van zo diverse dichters als Van de Woestijne en Van Ostaijen zegt inderdaad iets 'over de unieke tussenpositie die hij in onze literatuur inneemt.'<sup>26</sup>

De poëzie van Maurice Gilliams is gesloten, technisch zeer geraffineerd – de versvorm is niet metrisch gebonden maar ook niet geheel vrij; er is weinig

## MAURICE GILLIAMS

rijm, veel assonantie; ze is ook sterk muzikaal en vooral zeer plastisch. De beeldspraak is opvallend concreet, maar tegelijk ook sterk veralgemenend. De schijnbaar zeer eenvoudige vormgeving wordt gekenmerkt door een heldere en precieze zeggings. Maar bij nader toezien verhult ze, net als bij Nijhoff, een zeer complexe, ambigue en veelzijdige gevoelswereld. Er is dan ook, bij eerste kennismaking, een 'afwerend' bestanddeel in deze verzen aanwezig en dat effect is ook niet toevallig: Gilliams hield van wat hij 'vuurvaste' poëzie noemde, 'waaraan de lezers zich bezeren zoals hij, al schrijvend, zich bezeerde', en hij gaf ze ook letterlijk maar moeilijk prijs aan de lezers. De eerste bundels verschenen in eigen beheer en in zeer kleine oplagen. Wat hij heeft gebundeld en wat hij vervolgens heeft overgehouden voor opname in *Vita brevis*, is slechts een fractie van wat hij heeft geschreven. De rest werd systematisch vernietigd. Gilliams' perfectionisme liet slechts een uitgepuurde vorm en inhoud toe, en zo ontstond ook het beeld van het typische 'Gilliams-gedicht', met zijn geheel eigen, pregnante, bijna fysieke aanwezigheid in de toon.

Men zou de thematiek van Gilliams' poëzie beperkt kunnen noemen: de thema's uit zijn vroege gedichten keren terug in de latere bundels en sluiten ook nauw aan bij de thematiek van het verhalend proza en van de essays. Het is een fundamenteel zwaarmoedige thematiek, die eenzaamheid en vervreemding uitdrukt en, net als het proza, tegelijk een poging uit het eigen isolement te treden. Maar er kan in het geheel ook een ontwikkeling worden gezien, een verschuiving van meer romantisch-belijdend naar meer modernistisch objectiverend. De vroegste poëzie is vooral een zoektocht naar het eigen ik, via het oproepen van een verloren gegane jeugd.

Er is bij de jonge dichter een gespletenheid, een getrokken zijn 'tussen hier en elders' – volgens de titel van een beschouwing over Nijhoff in *De kunst van de fuga*. In de laatste bundels, *Tien gedichten* (1950) en *Bronnen der slapeloosheid* (in de eerste *Vita brevis*-editie, deel IV, 1959), die tot het absolute hoogtepunt van zijn werk worden gerekend, staat de grondtegenstelling tussen de ik en de wereld, net als het thematiseren van de behoefte tot communiceren, nog steeds centraal, maar de toon ervan is minder elegisch, minder pathetisch belijdend en meer onderkoeld. De late poëzie is sterk gecondenseerd, compact en suggestief. Het is ook in deze late poëzie dat de meeste voorbeelden te vinden zijn van absoluut gave, pregnante of 'zuivere' verzen, met een onvervangbare zeggings die zich dwingend in het geheugen laat griffen. Zoals in 'Herfst', of in 'Winter te Schilde':

# RANDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

Het is een vlakte waar geen moeders wonen;  
het sneeuwt, en blinder zwellen de moerassen.

Of in de opening van het bekende 'Tweespraak in de Herfst':

Omhooggerezen uit de grond der tranen  
zien wij dit land, gelijk ons eigen peinzen.<sup>27</sup>

Voor deze en vele andere verzen geldt wat Gilliams neerschreef naar aanleiding van de *Nagelaten gedichten* van Karel van de Woestijne: 'dat een dichter volledig tegenwoordigheid verkrijgt in een "aantal" van zijn verzen, het mogen er twintig of honderd zijn. Mettertijd worden we zonder uitzondering, en in het beste geval, anthologie-dichters.'<sup>28</sup> Paul Valéry had het in dit verband over verzen die aan de dichter 'om niet' worden 'gegeven' bij de gratie van 'de goden'. Het zijn ook die verzen die de dichter wezenlijk karakteriseren en die zijn blijvende betekenis bepalen, ook voor latere generaties lezers en dichters.

Stefan Hertmans, die een aparte editie bezorgde van Gilliams' *Verzamelde gedichten*, heeft het in zijn nawoord daarbij over 'voorzichtig opgespaarde nectar, moeilijk vindbare vloeistof, ingedikte substantie die met het geduld en de omzichtigheid van een alchemist bereid moest worden'. Hij wijst er ook op dat Gilliams' streven naar volmaaktheid hem tot een *poets' poet* heeft gemaakt: 'Zijn werk heeft een grote aantrekkingskracht uitgeoefend op een aantal hedendaagse dichters, maar die uitstraling staat haaks op de omvang van zijn werk en publiek.'<sup>29</sup>

## Gilliams vandaag

Gilliams blijft inderdaad een 'moeilijk' dichter – Hertmans zou hem in zijn eigen generatie 'wellicht ergens tussen Leonard Nolens en Hans Faverey' plaatsen – maar het is een dichter die blijft fascineren, zoals ook zijn proza nadrukkelijk aanwezig blijft in wat vandaag wordt geschreven.

De meest originele uitdrukking van waarderende schatplichtigheid is wellicht de autobiografische roman *Naar Merelbeke* (1994) van Hertmans, waarin het genre zelf van het herinneringsproza met ironiserende beeldspraak lichtvoetig en luchthartig onderuit wordt gehaald. Maar ook in het veelgeprezen debuut *Marcel* (1999) van Erwin Mortier is het perspectief van het waar-



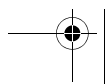
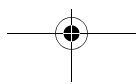
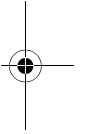
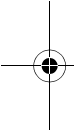
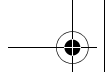
MAURICE GILLIAMS

nemende bewustzijn van waaruit de memoires worden geschreven duidelijk verwant, en dit zonder enige vorm van ironisering, met de vertelsituatie in *Elias*; het is een verwantschap die Mortier overigens zelf expliciet aangaf in een stuk in *De Revisor*, waarin hij zijn bewondering voor Gilliams nadrukkelijk verwoordde.<sup>30</sup>

*Elias* blijft dus een boek om van te houden, zoals ook Charlotte Mutsaers getuigde in *Paardejam* (1996): het is een boek dat bij haar ‘insloeg als een sierlijke, min of meer vlezig, zingende en toverachtig oplichtende bliksem.’<sup>31</sup> En dan is er nog het voorbeeld van Gilliams als dagboekschrijver: onmisbaar voor Leonard Nolens evenzeer als voor Paul de Wispelaere, die ‘de spreekwoordelijke schok der herkenning’ in herinnering bracht in zijn inleiding tot Gilliams’ *Journal van de dichter*.<sup>32</sup> Ook hierop komen we verder in deze bundel nog terug.

Bij dit alles kan men tot slot nog de volgende vraag stellen. *Vita brevis* of het verzameld werk van Gilliams is een zorgvuldige selectie van wat Gilliams zelf voor de volgende generaties lezers bewaard wilde hebben: *Vita brevis* is een auteurseditie. Zou het nu niet langzamerhand tijd worden dat deze volgende generaties, in overeenstemming met de recentere inzichten in de editiewetenschap, het *geheel* van Gilliams’ werk te lezen krijgen in een toegankelijke editie? Ook al is dit niet de wens van de auteur van de auteur geweest?

In de jubileumeditie van Gilliams’ proza die in 2000 bij Meulenhoff onder de titel *Ik ben Elias* is verschenen, is alvast het door de auteur verworpen ‘tweede cahier’ van *Elias* opgenomen, waarover méér in het volgende hoofdstuk. Het is een begin. Meer kan nog volgen. Gilliams’ oeuvre verdient een bredere interpretatie dan die waartoe hij het zelf beperkte wilde zien: het zijn tenslotte de opeenvolgende lezers van opeenvolgende generaties die betekenis geven aan het werk en het levend houden in de literaire geschiedenis.



## Eerherstel voor het ‘tweede cahier’ van Gilliams’ *Elias*?

In 1954 en opnieuw in 1955-1956 verzocht *Het Vaderland* een aantal schrijvers in Nederland en Vlaanderen in een korte beschouwing of herinnering iets mee te delen over het begin van hun schrijversloopbaan. Deze autobiografische mededelingen werden bijeengebracht in de bundel *Schrijversdebuten* en bevatten enkele opmerkelijke anekdoten en wetenswaardigheden, onder meer in de bijdrage van Maurice Gilliams. Daar kunnen we het volgende lezen:

In 1935 [=1936] gaf Meulenhoff mijn ‘Elias of het gevecht met de Nachtegalen’ uit. Toen ik met de heer John Meulenhoff (die aldra een beproefd vriend werd) contracteerde, was niet de gehele ‘Elias’ geschreven. Ik verkeerde in allesbehalve benijdenswaardige omstandigheden en schrijven kostte me ‘n bovenmenselijke inspanning. Zonder ondervinding hield ik me aan de afgesproken datum en, hoe dan ook, werd het manuscript naar Amsterdam verzonden. Wat heb ik me die overhaasting beklagd! Bij een tweede druk kreeg ik de gelegenheid om het gehele tweede cahier als onrijp te schrappen. Er viel een steen van mijn hart.<sup>1</sup>

Het verhaal over de weglating van het tweede deel van de roman of het zogenaamde ‘tweede cahier’ wordt hier door Gilliams sterk samengevat en is in werkelijkheid natuurlijk iets ingewikkelder geweest.

De eerste druk van *Elias of het gevecht met de nachtegalen* verscheen in juni 1936 bij J.M. Meulenhoff te Amsterdam en omvatte twee delen, respectievelijk getiteld ‘Eerste cahier’ (p. 9-170) en ‘Tweede cahier’ (p. 171-268). Het geheel werd bovendien ingeleid door een titelloos woord vooraf, ondertekend door ‘Olivier Bloem’ (p. 7-8). Als ‘Appendix’ (p. 269-272) waren ook vier Franstalige gedichten opgenomen.<sup>2</sup> Het boek is opgedragen ‘Aan mijne

RANDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

ouders'. In het woord vooraf van Olivier Bloem valt te lezen dat de eerste helft van 'dit boekje' is samengesteld uit fragmenten van 'gedenkschriften' die werden nagelaten door de jonge architect Vincent Elias Lasalle, overleden '[i]n de lente van het jaar 1924'. Over deze Vincent Lasalle wordt meegedeeld: 'Geboren te Antwerpen, had hij het geluk zijn jeugd in het hartje van de Kempen, op een ouderwetsch landgoed door te brengen. Reeds zijn kindertijd was zwoel en woelig van graag aangekweekte zelfpijniging, die uit de emotie van overschatte teleurstellingen is ontstaan. Hij noemde zich met bepaalde ijdelheid een zelfkoesteraar.' De 'nagelaten gedenkschriften' van Vincent Elias Lasalle, die dus het 'Eerste cahier' van *Elias* uitmaken, worden door Olivier Bloem verder als volgt omschreven: 'het zijn veeleer melodische verschuivingen dan dat ze eigenlijke verhalen zouden zijn; zij hebben een onmerkbaar begin en zij eindigen bijna niet. Zij ontleden met merkbaar zelfbehagen wat hij graag noemde "het in afzondering bedreven poëtische kwaad". Het bijna pervers herbeleven van zijn jongensjaren verklaart de manier waarop deze bladzijden zijn geschreven' (p. [7]).

Het zogenaamde 'Tweede cahier' omvat drie hoofdstukken; die 'zijn er door mij aan toegevoegd' schrijft Olivier Bloem nog, en: 'dagboeken en brieven van Elias heb ik daartoe gebruikt'. Het woord vooraf wordt afgesloten met deze bedenkingen: 'Hij leed en stierf aan een soort smart die als het vergaan van ons zelf is, die alle troost afwijst. Hij was graag over zichzelf, eerder dan over een ander, verwonderd' (p. [8]).

Dit 'tweede cahier', waarin Olivier Bloem beschrijft hoe de twee jeugdvrienden elkaar later terugvonden en hoe Vincent Elias aan zijn einde komt in een gruwelijke, vermoedelijk zelfgekozen dood, werd evenals het woord vooraf en de vier gedichten weggelaten uit de tweede druk van *Elias* (1943). Deze tweede druk wordt, op aanwijzing van Gilliams zelf, omschreven als 'Tweede druk (gewijzigde en herziene versie); eerste uitgave in de definitieve vorm'.<sup>3</sup> In het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (nu Letterenhuis genoemd) te Antwerpen, waar het volledige archief Gilliams wordt bewaard, is in de zogenaamde 'Preciosakast Gilliams' ook de legger van de tweede druk te vinden, met deze handgeschreven notities van Gilliams: 'Persklaar gemaakt voor de 2<sup>de</sup> druk./ Het z.g. "Tweede Cahier" van de eerste druk, valt geheel weg' (p. 1); en: 'Bij een herdruk vervalt het / geheele tweede cahier// In geen geval mag het ooit herdrukt/ worden' (p. 171).<sup>4</sup> De aanwijzingen van Gilliams zijn duidelijk: hij heeft het 'tweede cahier' verworpen en

EERHERSTEL VOOR HET 'TWEDE CAHIER' VAN GILLIAMS' *ELIAS*?

verloochend. In het interview met José de Ceulaer uit 1961 zei hij ook dat hij, telkens wanneer hij een exemplaar van de eerste uitgave van *Elias* kon kopen, dit verbrand heeft.<sup>5</sup>

Over het herdrukken van *Elias* en de afwijzing van het tweede cahier is in de nalatenschap Gilliams in het Letterenhuis nog deze notitie te vinden, geschreven ten behoeve van Firmijn Vander Loo, die de tekst gebruikte voor de beschrijving van *Vita brevis* II: <sup>6</sup>

*Vita Brevis / Herdrukken van Elias*

Vanaf de 2<sup>de</sup> druk werd het tweede cahier – door Elias' vriend Olivier Bloem gedacht en vertaald [,] weggelaten.

Toen Maurice Gilliams zijn werk verzamelde onder de algemene titel *Vita Brevis*, formuleerde Garnt Stuiveling betreffende die weglating zijn bezwaren:

[...]

'Mag (de auteur) uit de definitieve uitgave (van zijn werk[]) niet datgene weren wat hij zwak of verouderd acht? Mag hij [niet] zijn stijl verbeteren, zijn taal moderniseren, móet hij dit zelfs niet, indien hij in eer en geweten ervan overtuigd is dat het werk daardoor [boven 'door': 'aan densiteit'] wint? Men kan toch een schrijver niet verhinderen, zijn geschriften zo gaaf te maken als hij zelf meent dat ze kúnnen zijn?

'Ik geef dit alles graag toe. Het is inderdaad duidelijk, dat niemand in staat is of zou mogen zijn, om een auteur te verhinderen zijn roeping te volgen. Maar wat als récht aan geen medemens toekomt, dat zou als mácht wel eens eigen kunnen zijn aan iets buitenmenselijks, namelijk de tijd. Wie een gedicht eenmaal heeft gepubliceerd staat voor een onherroepelijke daad. Ook als hij het later verwerpt of omwerkt, ligt dit gepubliceerde vers er, onverbiddelijk. Zó was het werkstuk af, en als de dichter later een verbeterde lezing laat drukken, heeft hij enkel bereikt dat er nu *twee* werkstukken af zijn, beide dateerbaar, beide daarom onverwisselbaar, maar ook beide bijna gelijkvormig en toch net niet. En omdat ze als zelfstandige grootheden náast elkaar bestaan, behoeft het oordeel van de dichter die uiteraard zijn laatste tekst verkiest, ook niet te worden gedeeld door de lezer, hetzij deze een willekeurige koper is, of een criticus

# RANDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

of een literatuur-kundige die bijvoorbeeld jaren later een nieuwe verzamelde uitgave voorbereidt...

‘Ik zal de problemen waarvoor dit alles ons stelt, niet oplossen. Maar ik kan ze moeilijk verzwijgen, aangezien het tweede deel van ‘Vita brevis’ de herdruk bevat van Maurice Gilliams’ meesterwerk “Elias[,] of het gevecht met de nachtegale”, en deze feiten zich daar voordoen.’

[...]

Verder schreef Garmt Stuiveling betreffende het weglaten van het tweede cahier, in iedere herdruk van het werk:

[...]

‘Ook nu meen ik, dat dit weggelaten deel op zichzelf voortreffelijke kwaliteiten heeft, al sluit het door de verwisseling van de schrijvende persoon (Olivier Bloem) maar matig bij het voorafgegane aan.

Garmt Stuiveling; Uren zuid; Hasselt; Vlaamse Pockets, 1960; blz. 103-106.

Het standpunt van de auteur betreffende deze aangelegenheid vindt men voluit geschreven in ‘Vita Brevis’, dl. IV, blz. 105-

Over deze delicate aangelegenheid sprak ook de franse auteur Jean Paulhan zijn mening uit, naar aanleiding van de uitgaaf der ‘Oeuvres complètes’, van Delteil.

[...]

‘Un auteur est maître de ses ouvrages: il peut les changer, les élaguer, les supprimer... Et même il est très souhaitable qu’il en soit le maître de plus en plus – jusqu’à ce qu’il les prend pour la perfection... D’ailleurs, la postérité n’y entend pas grand-chose. C’est l’auteur qui sait le mieux ce qu’il a fait de travers...Et il est forcé de réagir contre le mal qu’on lui dit de ses livres. Oui, Delteil a tout à fait raison. Son cas est exemplaire. Quant à moi, j’ai si peu publié que si je me mettais à choisir dans mon oeuvre...il ne restait presque rien !’

Jean Paulhan; Figaro Littéraire, Paris.

Onderaan de laatste pagina<sup>7</sup> heeft Gilliams nog deze notitie geschreven: ‘Men kan de proletarische opvatting “eigendom is diefstal” zijn toegedaan. Doch

EERHERSTEL VOOR HET 'TWEDE CAHIER' VAN GILLIAMS' *ELIAS*?

het soevereine recht van de dichter op zijn vers is hem door geen filologische bemoeizucht te ontnemen.'

Ook elders heeft Gilliams zijn handelwijze verdedigd en het recht opgeëist om zelf over zijn teksten te beschikken. In het reeds genoemde interview met De Ceulaer beantwoordt hij de vraag waarom hij in latere uitgaven van *Elias* slechts het eerste deel behield, openlijk met de verklaring dat hij zich vergist had:

- Ik had eigenlijk het tweede cahier nooit mogen schrijven.
- Er is inderdaad een opvallend stijl- en kwaliteitsverschil.
- Ik heb het tweede cahier te haastig geschetst, omdat ik mij wilde houden aan de datum van inlevering waartoe ik mij met de uitgever – in voor mij speciale levensomstandigheden – had verbonden. Daarin heb ik natuurlijk ongelijk gehad. Het is niet te verontschuldigen. Ik heb zeer veel tijd nodig om iets te schrijven. In dat geval had ik die niet.<sup>8</sup>

Ook tegenover Martien J.G. de Jong heeft Gilliams verklaard dat de publicatie van het tweede cahier 'een formidabele vergissing is geweest, waarvoor geen excuus bestaat.'<sup>9</sup> In 1934 of 1935 had Jan Greshoff al een paar hoofdstukken van *Elias* gevraagd voor publicatie in *Groot Nederland*, wat Gilliams weigerde. Kort daarop verloor hij echter 'zijn ganse fortuin' en hij 'bezwee' voor de vraag van uitgever John Meulenhoff, die hij ontmoette op 'een boekenbeurs' in 'het najaar van 1935'. Meulenhoff bood hem toen een aanzienlijk voorschot. Gilliams heeft het boek dan ook 'afgewerkt' in enkele maanden. Dat was kort na zijn volkomen mislukte eerste huwelijk, waarover hij getuigt in de postuum uitgegeven roman *Gregoria*. Tijdens de fase van het drukken overleed ook zijn moeder; het was voor hem een ellendige periode.<sup>10</sup>

## Eerherstel?

Sinds 2000 is het verstoten tweede deel van de oorspronkelijke roman *Elias* weer beschikbaar voor de lezer: het werd, weliswaar apart, als een 'Aanhangsel' afgedrukt in de verzamelbundel met alle romans en verhalen van Gilliams, verschenen bij Meulenhoff Amsterdam onder de algemene titel *Ik ben Elias*.

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

Er kan inderdaad worden gepleit voor een eerherstel van deze gewraakte bladzijden, tégen de wil van de auteur in. Het tweede deel behoort hoe dan ook, zoals Stuiveling al heeft geargumenteed, tot het oeuvre van Gilliams, omdat hij het nu eenmaal heeft uitgegeven. De volledige roman, mét zijn twee delen, inleiding en vier gedichten, vertegenwoordigt de eerste voltooide en gedrukte fase in de tekstgenetische geschiedenis van de roman. Maar het loont zeker de moeite om na te gaan waarom Gilliams heeft geweigerd het tweede cahier, de inleiding en de vier gedichten, ook verder nog toe te voegen aan de tweede druk van *Elias*. Deze weigering kan worden geïnterpreteerd in het licht van zijn poëtische opvattingen en draagt als zodanig bij tot de studie van Gilliams' oeuvre en vooral: van daaruit kan ook worden geargumenteed dat een eerherstel van de gewraakte bladzijden terecht is.

Een aantal factoren, waaronder poëtische en stilistische overwegingen wel de belangrijkste waren, heeft Gilliams ertoe aangezet het tweede cahier en de inleiding te schrappen. Zelf gaf hij als reden hiervoor alleen aan dat hij dit tweede deel 'door omstandigheden' veel te snel had moeten afwerken. De verschillen tussen beide delen zijn inderdaad groot en opvallend. Toen hij eenmaal had beslist dat het tweede deel 'onrijp' was en voor hem niet meer voldeed werd ook de inleiding geschrapt, evenals de Franse gedichten – ze bevatten verwijzingen naar de dood waardoor ze in verband worden gebracht met de *Elias* zoals die in het tweede deel wordt beschreven door Olivier Bloem. Maar anders dan Gilliams in interviews liet uitschijnen, is het besef dat hij aan het tweede deel nog moest werken, en het bewerken zelf daarvan, een langzaam proces geweest. Het vernieuwende concept van het eerste deel, het structureren met 'melodische verschuivingen' of volgens een muzikaal principe – zij het de sonatevorm of de fuga – was een procedé dat hij zich geleidelijk eigen had gemaakt, getuige de voorstudies in *Oefentocht in het luchtledige* (1933, daarin vooral 'Meneer Albéric', vanaf de tweede, herziene druk in 1937 getiteld 'Monsieur Albéric'), evenals het thematisch structureren van de dagboeken. In het tweede cahier is dat experiment met de muzikale of thematische structurering (nog) niet doorgetrokken. In het besef dat er een onevenwicht was tussen beide delen kan een rol hebben gespeeld dat in de doorgaans zeer positieve receptie van *Elias* (1936) ook enkele aarzelend kritische geluiden waren te horen, die juist betrekking hadden op het duidelijk meer traditioneel vertelde tweede cahier. De muzikale structuur werd door de eigentijdse lezers niet opgemerkt, maar er waren ook andere, meteen duidelijke



EERHERSTEL VOOR HET 'TWEDE CAHIER' VAN GILLIAMS' *ELIAS*?

lijke verschillen, en er waren zelfs bedenkingen bij de afloop van het verhaal. In de literaire kritiek werd het afstand-scheppende gebruik van de derde persoon als een breuk aanvoeld en de beschreven dood van Vincent Elias werd ongeloofwaardig of weinig overtuigend genoemd.<sup>11</sup> Er was in de kritiek verder ook sprake van een kloof, of nog van een inzinking, waardoor Gilliams' eigen mistevredenheid over het 'afwijkende' tweede cahier wellicht ten overvloede bevestigd werd. Het gaat ook om niet minder dan het verschil tussen een modernistische bewustzijnsroman (deel 1) en een traditioneel verteld verhaal (deel 2) als vervolg daarop. In het eerste cahier wordt het hele gebeuren in de ik-vorm beschreven, in de OTT, vanuit de ervaringswereld van jonge knaap Elias. Het 'verhaal' is bovendien gestructureerd met twee thema's die elkaar afwisselen: enerzijds het thema van het kasteel, dat staat voor geborgenheid en het afgeschermd zijn van de buitenwereld, anderzijds het thema van de beek, dat staat voor het avontuurlijke en de pogingen om het isolement te doorbreken. Onderliggend is er wel een chronologische basis: het verloop van de gebeurtenissen volgt de gang van de seizoenen. Het tweede cahier daarentegen is traditioneel verteld in de hij-vorm, in de OVT (het epische preteritum), vanuit het perspectief van Olivier Bloem; er is ook geen sprake meer van 'melodische verschuivingen' of het structureren met afwisselende thema's. Heeft Gilliams dan zomaar rekening gehouden met de kritische geluiden in de recensies? Het lijkt meer voor de hand te liggen dat een autonoom denkend auteur als hij juist níet al te veel belang zou hechten aan alle gemaakte opmerkingen en er zich toch zeker niet zou laten door beïnvloeden. Maar niets is minder waar: het feit dat hij de knipsels met alle kritische reacties zorgvuldig heeft bewaard in een plakboek (dat dus niet verwijderd werd uit wat hij bestemde voor zijn nalatenschap), wijst er toch op dat hij ze niet ónbelangrijk vond. Gilliams zélf moet zich van de gesignaleerde kloof of breuk in de eerste *Elias*-versie meer dan bewust moet zijn geweest.

Er zijn echter ook elementen die erop wijzen dat Gilliams aanvankelijk nog heeft overwogen het tweede cahier niet meteen te verwerpen. Hij wou het eerst omwerken. Bovendien heeft hij, ook nadat de tweede druk van *Elias* verschenen was zonder het tweede deel, nog heel lang aan de tekst gewerkt om er een apart verhaal van te maken. Over dat laatste zo meteen meer. Dat Gilliams met het oog op de tweede druk nog lang heeft gedacht aan een bewerking van het tweede deel valt bijvoorbeeld na te lezen in zijn brieven aan Emmanuel de Bom.<sup>12</sup> Zo schrijft hij op 2 september 1941 – dat is vijf jaar na

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

de eerste druk: 'Dan heb ik nog gewerkt aan het tweede deel van Elias; het gaat niet erg vlot, maar het gaat, t.t.z. ik gevoel de mogelijkheid er iets van te maken. Ik houd er van, langzaam en moeizaam, pijnlijk en toegespitst te te [sic] schrijven. Ik wil steeds "buiten" het verhaaltje van dit of dat feit, het ergste vinden waar men als mensch aan denken kan.' Maar bijna twee jaar later, op 16 juli 1943, als de tweede druk uit is, stelt Gilliams het tegenover De Bom zo voor alsof de bekorting van het geheel uitsluitend zou te wijten zijn aan de papierschaarste in de oorlogsperiode: 'Mijn nieuwe boek is bij de drukker. Na berekening zou het bij de 400 bldz. druk hebben; dit kon er in deze dure tijd niet door, en ik heb het moeten inkorten, wat toelaatbaar is omdat het toch fragmenten zijn uit een groot, t.t.z. omvangrijk geheel.' Hier lijkt het alsof hij spijt heeft dat de tweede druk er zonder het tweede cahier is gekomen. Het blijft onduidelijk.<sup>13</sup>

**Rol van de Duitse vertaling**

In de brieven van Gilliams' uitgever John Meulenhoff<sup>14</sup> neemt Gilliams' worsteling met de tekst nog andere vormen aan. De papierschaarste blijkt, ofschoon reëel, toch minder doorslaggevend te zijn geweest dan gesuggereerd wordt in de brief aan De Bom. Vanaf eind 1936 is in de brieven van Gilliams' uitgever al sprake van een Duitse vertaling van *Elias*, die dan (24.12.1936) nog moet 'geplaatst' worden bij een firma. Het zoeken naar een Duitse uitgever, waarvoor vooral ene mevrouw Gerdeck-de Waal inspanningen doet, blijkt echter niet meteen te lukken. Op 15.7.1937 schrijft John Meulenhoff dat het boek helaas niet 'aan de smaak van het tegenwoordige régime' schijnt te beantwoorden: hij zoekt dus verder, ook in Oostenrijk. Vier jaar later, in de herfst van 1941, blijkt Gilliams te hebben beslist dat hij het tweede cahier niet als zodanig zou laten vertalen, wat dus strookt met de brief aan De Bom van 2 september van dat jaar, waarin hij meedeelt dat hij aan het tweede cahier werkt. Op 19 september 1941 gingen bij Meulenhoff twee brieven naar Gilliams uit. Er is een uitvoerige, maar informele brief, waarin Gilliams wordt aangesproken als 'Beste Maurice' en waarin reeds sprake is van een Duitse vertaling van *Elias* bij het Droste Verlag te Düsseldorf; hiervoor is Meulenhoff, in overleg met zijn advocaat, een contract aan het opstellen. Belangrijk voor de reconstructie van Gilliams' houding zijn deze passages: 'Ik schreef den uitgever reeds van den aanvang af dat hy óf het eerste cahier, dus de eerste 170

EERHERSTEL VOOR HET 'TWEDE CAHIER' VAN GILLIAMS' *ELIAS*?

bladzijden, alleen zou kunnen publiceeren en dan later het tweede cahier zoodra je dit omgewerkt zoudt hebben, óf wel dat hy zou moeten wachten tot je het tweede deel geheel omgewerkt hebt, alvorens hy het boek in zijn geheel zou kunnen brengen.// Hy antwoordde daarop dat hy dan liever wacht tot de bewerking van het tweede deel ook geheel klaar is om het dan in een geheel uit te geven. [...] // Waar je in je brief van 4 September schrijft dat de bewerking van het tweede deel nog wel eenigen tijd op zich zal laten wachten, zal dus een definitief besluit ook nog wel eenigen tijd duren.'

John Meulenhoff wijst er in deze lange brief nog even op dat lang wachten jammer zou zijn, 'ook al om de financieele voordeelen' die de uitgave kon meebrengen onder de 'tegenwoordige omstandigheden nu alles zoo ontzettend duur is geworden' en vraagt of het niet mogelijk zou zijn de bewerking van het tweede deel wat te bespoedigen. Hij nodigt Gilliams ook uit naar Amsterdam, om te overleggen over 'de nieuwe Hollandsche uitgave' van *Elias* en over verdere plannen. Gilliams had dus op 4 september 1941 ook aan zijn uitgever laten weten dat hij zich had voorgenomen het tweede cahier om te werken en dat dit nog wat tijd in beslag zou nemen. Hierop heeft John M. Meulenhoff op 19 september 1941 ook gereageerd in een kortere, meer officiële brief, waarin de auteur wordt aangesproken met 'Zeer geachte Heer Gilliams' en formeel wordt uitgenodigd naar Amsterdam om in verband met de voorbereiding van het nieuwe 'uitgaven-program' eens persoonlijk van gedachten te komen wisselen. Aanleiding is dus Gilliams' beslissing: 'U schreef mij zeer voorloopig dat U het plan heeft voor den nieuwen druk van Uw werk "ELIAS" een geheel nieuwe conceptie te maken.' Waarna deze officiële verklaring volgt: 'Dit interesseert mij uiteraard byzonder en ik zou dan ook zeer gaarne een duidelijker indruk hebben van de wijze waarop het boek thans zal worden uitgegeven en ook omtrent Uw verdere plannen en werk dat U in voorbereiding heeft. [...] // Dit dringt des te meer omdat het noodig is, in verband met de steeds nypender wordende papierschaarste, het papier voor Uw in voorbereiding zijnde werk te reserveeren en in verband daarmede een indeeling van het uitgaven-programma te maken.'

In de officiële brief is dus alleen sprake van programmatie en papierschaarste; in de meer vertrouwelijke, uitvoeriger brief blijkt echter ook de reeds gemaakte afspraak voor een Duitse vertaling bij Droste een rol te spelen in de wens om een en ander te bespoedigen. J.M. Meulenhoff komt in ieder geval enkele maanden later op die kwestie terug. Op 7 april 1942 informeert

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

hij, in een aan 'Beste Maurice' geadresseerde, met de hand geschreven brief, naar de vorderingen van de omwerking van het tweede cahier. 'De eerste druk is nu uitverkocht en ik zou zoo gaarne binnenkort een tweede druk willen geven,' schrijft Meulenhoff; en: 'Het is nu zoo'n uitstekende tijd om dit prachtige boek tot zeer velen te brengen. Dat Elias niet welkom zou zijn, zooals je hebt vernomen, is mij absoluut niet bekend en uit het feit dat een Droste Verlag het wil uitgeven blijkt dit allerminst.'

De kennelijk door Gilliams geopperde bedenking 'dat Elias niet welkom zou zijn' kan erop wijzen dat hij inderdaad nogal zwaar tilde aan de bezwaren die in de kritiek werden geformuleerd – wellicht omdat ze strookten met zijn eigen poëtische opvattingen, waarin het traditionele vertelde, chronologisch geordende feitenrelas wordt afgewezen. Kort daarna moet de beslissing gevallen zijn: op 2 oktober 1942 bevestigt Meulenhoff de ontvangst ('gisteren') van het door Gilliams 'bijgewerkte exemplaar voor de tweede druk van "Elias"'. Hij zal voor de tweede druk 'nu met spoed een goedkeuring van het departement van volksvoorlichting en kunsten hier vragen.' In wat volgt blijkt dat de 'bijgewerkte' versie de door Gilliams bekorte versie is:

Ik vrees, dat ik echter de ruime zetwijze van de eerste editie niet zal kunnen aanhouden, aangezien het departement een zoo efficient mogelijke zetwijze eischt. Ik zal zien, wat ik kan bereiken, om dan zoo spoedig mogelijk een herdruk van het eerste gedeelte van 'Elias' te geven. // Is het je bedoeling de titel nog ongewijzigd te laten, nu de tweede druk slechts een gedeelte van de eerste druk wordt?

Het contract voor de herdruk werd opgestuurd op 10 december 1942, maar werd pas begin augustus 1943 door Gilliams ondertekend. Hij was in die tussenliggende periode in het ziekenhuis opgenomen geweest. Inmiddels dook ook het probleem van de omvang van de Duitse uitgave weer op, waarvoor een contract was ondertekend door Meulenhoff en Droste; en in 1943 kwam daar, zeer tot ontsteltenis van John Meulenhoff, nog het probleem bij dat Gilliams zelf ook onderhandelingen voerde met een tweede Duitse uitgever, namelijk Karl Alber Verlag in München.<sup>15</sup>

## Het verdere lot van het verstoten 'tweede cahier'

Het verdere lot van het bijgewerkte tweede cahier kan nu, aan de hand van recent onderzoek, in grote trekken worden gereconstrueerd. Enkele fragmenten zijn terecht gekomen in de dagboek aantekeningen van *De man voor het venster* uit 1943 ('onder het schrijven van "Elias",' ondergebracht in het jaar 1935). Andere zijn verwerkt in 'Elseneur of het noodweer der spreuwen', dat is het eerste hoofdstuk van een onvoltooide gelijknamige roman. Dit fragment werd afgedrukt in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* in 1967<sup>16</sup> en sluit inhoudelijk sterk aan bij het eerste cahier van Elias. Liesbeth van Melle, die met het oog op haar historisch-kritische editie van *Elias of het gevecht met de nachtegale*n en *Winter te Antwerpen*<sup>17</sup> het onuitgegeven materiaal van de roman *Elseneur of het noodweer der spreuwen* heeft onderzocht, heeft intussen bevestigd dat er een duidelijke ontwikkelingsgang valt waar te nemen van het 'Tweede cahier' 1936 naar *Elseneur*. Haar onderzoek laat zien dat de bewaarde handschriften in de map 'Bewerkingen van het Tweede cahier' voorstadia zijn of versies van het nagelaten prozawerk *Elseneur of het noodweer der spreuwen*. Hierbij wordt in ieder geval duidelijk dat het 'verworpen' tweede cahier een eigen leven is gaan leiden en dat Gilliams de bedoeling had de tekst om te werken tot een zelfstandig werk.<sup>18</sup>

In de aantekeningen 'onder het schrijven van Elias' in *De man voor het venster* zijn fragmenten van het verworpen tweede cahier verwerkt of zelfs letterlijk herhaald. Ook uit het woord vooraf van Olivier Bloem komen passages terug ('nagelaten gedenkschriften' en 'melodische verschuivingen'). Puur chronologisch is het natuurlijk ook nog mogelijk dat Gilliams de dagboek aantekeningen uit 1935 heeft gebruikt voor zijn woord vooraf en niet andersom. Maar dat lijkt weinig waarschijnlijk. In de aantekeningen 'onder het schrijven van Elias' blijkt overigens verder nog dat Gilliams zich weliswaar bewust was van de eigenheid van zijn proza, maar zelfs over het eerste cahier nog onzeker was. Op 31 december (1935) noteerde hij: 'Vannacht zou ik "Elias" willen herschrijven, geheel het eerste cahier'; en even verder: 'Ondertussen ben ik aan het tweede cahier begonnen; er blijft nog anderhalve maand tijd om het te voltooien. Vrijwel onmiddellijk daarbij aansluitend volgt de bekende poëtische uitspraak: 'Het doel van mijn kunst is niet schoonheid te scheppen. Ik wil voor mijzelf zichtbaarheid verkrijgen; spijs de intieme vernederingen die mij treffen, wil ik, al schrijvende, een levende idee worden in de tijd, om mijzelf te

# RONDOM ELSSCHOT EN GILLIAMS

overtreffen en er iets mee terug te winnen dat verloren ging.<sup>19</sup> Daarmee wordt dan toch weer, na de zojuist geformuleerde aarzeling, het geobsedeerd gericht zijn op de zelfanalyse vastgelegd. Het gaat bij Gilliams in eerste instantie steeds weer om de innerlijke belevingswereld, beschreven vanuit een waarnemend-belevend perspectief. De absolute identificatie 'Ik ben Elias' is overigens nog expliciet aangegeven in de eerste druk van *De man voor het venster*. Het zinnetje is echter wel geschrapt in latere drukken, als zijnde overbodig.<sup>20</sup>

Zeker is wel dat Gilliams tot in de jaren 1960 bezig is gebleven met het sleutelen aan het tweede cahier. Ook hierover biedt een brief van John Meulenhoff meer informatie. Op 19 maart 1965 schreef hij nog aan Gilliams: 'Zoals je weet zou het me zeer verheugen, indien je ons in de eerste plaats in staat zoudt kunnen stellen de uitgave te verzorgen van het manuscript van het gewijzigde tweede cahier van Elias, dat je zoals je me zeide bezig bent te voltooien. Ik hoop dus binnen niet al te lange tijd het manuscript van je te mogen ontvangen.' Impliciet bevestigt deze vraag de resultaten van het recente onderzoek van de handschriften: het (in 1967) gepubliceerde Elseneur-hoofdstuk is een fragment van 'gewijzigde tweede cahier van Elias'? Maar in welke zin Gilliams het tweede cahier als geheel heeft willen omwerken blijft uiteindelijk onzeker: de Elseneur-roman is onvoltooid gebleven.

## Sterker dan het recht van de auteur

Hoe dan ook, het is nu duidelijk geworden dat het tweede cahier van *Elias* wel degelijk kan en moet worden beschouwd als een onderdeel van het proza-oeuvre van Gilliams. De tijd is inderdaad, zoals Garnt Stuiveling naar aanleiding van de eerste *Vita brevis*-editie (1957) al had opgemerkt, een macht die sterker is dan het recht van de auteur. Het wordt vandaag in de editiewetenschap helemaal niet meer 'onhoffelijk' geacht aandacht te hebben voor teksten die door de auteur zijn verworpen. Wel integendeel. Hiervóór werd reeds geargumenteed dat het volgens meer recente literatuurwetenschappelijke inzichten niet de auteursintentie is die bepaalt wat de inhoud en de omvang van zijn oeuvre is, maar wel de lezer. Maar wellicht overtuigender is het gegeven dat zowel de literaire kritiek als de literatuurgeschiedenis het werk van Gilliams inmiddels in de literaire canon hebben geschreven. Dat heeft tot gevolg dat alle bewaarde fragmenten, en in principe zelfs elke snippet van zijn hand, van belang zijn voor de studie van zijn werk. Het gaat hier dus niet om

EERHERSTEL VOOR HET 'TWEDE CAHIER' VAN GILLIAMS' *ELIAS*?

gebrek aan respect voor de wensen van de auteur, maar juist om een blijk van respect: alleen voor 'de grootsten' worden immers de kolossale inspanningen voorbehouden van een tekstgenetische en teksthistorische studie, waarin het ontstaan en het groeiproces van de tekst worden beschreven. Zelfs de meest 'schorsige' teksten en de kleinste paralipomena krijgen daarin betekenis.

En er is nóg meer dat pleit voor een eerherstel van het door Gilliams verworpen tweede cahier en misschien is dat zelfs nog belangrijker dan al het voorafgaande. Het gaat om zoveel méér dan een fragment of een snipper. Het oorspronkelijke tweede deel van *Elias* is op zich niet alleen zeer lezenswaardig als feitelijk vervolg op het eerste deel; het laat ook zien hoe de schrijver zijn innoverende schrijfstijl nog volop aan het uitproberen was. Bovendien kan deze tekst zelfs als een zelfstandig verhaal als een literair waardevolle tekst worden gelezen. In een uitgebreid opstel is Dirk de Geest bijvoorbeeld uitvoerig ingegaan op de samenhang tussen de thema's en motieven van het tweede deel van *Elias*, waarbij ook de samenhang met het eerste deel wordt aangetoond. De Geest wenst wat hij noemt deze 'oerversie van Gilliams' roman aan het vergeetboek van de literatuurgeschiedenis te onttrekken', vanuit de overtuiging dat ze 'niet enkel een belangrijk literair-historisch document is, maar ook een in menig opzicht revelerend en belangwekkend werkstuk.'<sup>21</sup> Dat het hier dus niet louter om een editietechnische kwestie gaat, werd overigens eerder al door Stuiveling opgemerkt: hij had het immers over de 'voortreffelijke kwaliteiten' van het weggelaten cahier.

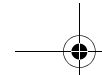
Behalve het pleidooi voor eerherstel om esthetische redenen dient zich in recent onderzoek, dat minder op de formele tekstanalyse is gericht en meer op het functioneren van teksten in wisselwerking met een cultuurhistorische context, nog een ander mogelijk betoog af. In hun pleidooi voor een cultuurhistorische benadering hebben Jürgen Pieters en Hans Vandevoorde als casus juist gewezen op een extra mogelijkheid om de weglating van het tweede deel door Gilliams te belichten. Zij brengen de tekst in verband met het literaire debat dat tijdens het interbellum gevoerd werd tussen een autonome en een maatschappelijk geëngageerde kunstopvatting. In grote trekken is die tegenstelling terug te vinden in de respectieve posities van de vrienden Vincent Elias Lasalle en Olivier Bloem. Beider projecten falen. Men kan in hun opvattingen over het kunstenaarschap ook de wisselende posities en voorkeuren van de auteur zelf zien – hij bevond zich in zijn zoeken naar het hogere, het geestelijke en het mysterieuze 'ergens tussen Elias en Bloem in' – maar heeft zich uiteinde-

## RONDON ELSSCHOT EN GILLIAMS

lijk, door het verwerpen van het tweede cahier, onttrokken aan deze zoektocht en het actuele artistieke debat. Hij heeft gekozen voor het meer tijdloze eerste cahier en kan hebben gedacht 'dat de nadrukkelijke betrokkenheid van het tweede cahier op de werkelijkheid het minder overlevingskansen gaf.'<sup>22</sup>

De tegenstand en de afwijzing van hen die de wens van de auteur als wet blijven zien is met deze nieuwe pleidooien en zienswijzen nog niet helemaal overwonnen.<sup>23</sup> Maar het meest overtuigende is wellicht toch de warme aanbeveling van een eigentijds auteur als Charlotte Mutsaers, die in een hiervoor al genoemd pleidooi in *Paardejam* (1996) schrijft dat *Elias* bij haar 'insloeg als een sierlijke, min of meer vlezig, zingende en toverachtig oplichtende bliksem.' [bladzijde? – ik zou dit citaat hier niet herhalen aangezien het in het vorige hoofdstuk voorkomt] Zij weet ook te vertellen dat er twee drukken zijn die grondig van elkaar verschillen. Haar oordeel is duidelijk: 'Lees ze [...], indien mogelijk, alletwee.' Wat nu gelukkig weer kan.

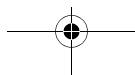
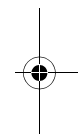
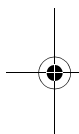


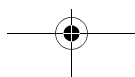
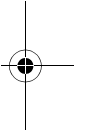
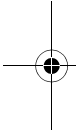


## DEEL 3

# Van modernisme naar postmodernisme

~~~~~





## Johan Daisne als romanvernieuwer

Johan Daisne: dichter, prozaschrijver, toneelauteur, kenner van de film, van de film als levenskunst. De veelzijdigheid van zijn activiteiten typeert hem als kunstenaar: kunst, in de diverse aspecten die Daisne ervan beoefende, was voor hem levenskunst. Zoals zijn gedichten: hij noemde ze 'uit en voor het leven'. Daisne was ook heel vroeg al een heel zelfbewust kunstenaar. Hij beseftte dat hij een artiest wou en zou worden en heeft die rol dan ook gecultiveerd tot het einde. Op 30 januari 1938 schreef hij aan Ger Schmook, die kort daarvoor benoemd was tot conservator van het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, toen nog Museum voor de Vlaamse Letterkunde te Antwerpen: 'Ik beloof u van al mijn verder werk het ms. [...] Moest ik niet nog goed jong zijn, dan zou ik u nu reeds al mijn papieren bij testament vermaken'. Daisne zou die belofte ook houden: hij schonk, met de regelmaat van een klok, manuscripten, drukproeven en andere documenten aan het A.M.V.C.. Op die manier konden ze worden gecatalogeerd door Johan Vanhecke en zijn ze voor het grote publiek overzichtelijk gemaakt.<sup>1</sup>

Bij die vroege belofte kunnen we in ieder geval ook nog opmerken dat de jonge Gentse kunstenaar – Daisne is dan nog geen 26 jaar oud – inderdaad wel heel vroeg getuigenis aflegde van een opmerkelijk zelfbewustzijn en zelfvertrouwen. In 1938 had Daisne welgeteld drie dichtbundels op zijn naam staan, maar van zijn eerste verhaal moest nog de eerste letter gepubliceerd worden. Toch is het duidelijk dat het zelfbewustzijn en zelfvertrouwen van de jonge dichter en prozaschrijver in spe niet misplaatst waren. Zijn prozadebuut, *Gojim*, ontstond in 1939. Even later, in 1942, verscheen *De trap van steen en wolken*, de roman waarmee Daisne het magisch-realisme in onze literatuur introduceerde en die, als oorspronkelijk en vernieuwend werk, een vaste plaats heeft verworven in onze literatuurgeschiedenis. En dat laatste geldt misschien nog meer voor zijn tweede grote roman, *De man die zijn haar kort liet knippen* (1947), die door Jeroen Brouwers – eens als corrector werk-

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

zaam voor uitgeverij Manteau en dus een bevoorrechte getuige – een briljante en magistrale roman werd genoemd.<sup>2</sup> Met deze beide romans is het prozawerk van Johan Daisne inderdaad wel definitief gecanoniseerd.

Het heeft er weliswaar even naar uitgezien dat hij, die als ‘de Vlaamse Dostojewski’ werd omschreven, in de vergetelheid dreigde te geraken. Hij is zelfs even het slachtoffer geworden van enkele Vlaamse *angry young men* of boze literatoren in de late jaren 1970. Maar Jeroen Brouwers, die Daisne ontmoette ten huize van uitgeefster Angèle Manteau (of Engeltje Overjas, zoals Daisne haar consequent noemde), heeft hierover wijselijk opgemerkt dat het eigenlijk allemaal niet meteen nodig was: immers ‘hij [Daisne] was geen Mandarijn, geen praatjesmaker en geen bulldozer’. En de tijd zou Brouwers nog gelijk geven: de betekenis van Daisne is overeind gebleven. Hij is de initiator en een eminent vertegenwoordiger van het magisch-realisme, hij is ook, samen met Louis Paul Boon, een vertegenwoordiger van de generatie die onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog een formele vernieuwingsgolf in de roman teweeg heeft gebracht. Dat deze vernieuwingsgolf vooruitliep op internationale ontwikkelingen werd in verband met het werk van Louis Paul Boon in de jaren 1980 al duidelijk in het licht gesteld. Boon wordt in een studie van Theo D’haen uit 1983 (*Text to Reader*), onder meer vergeleken met de Engelse auteur John Fowles en met de Argentijnse schrijver Julio Cortázar. In die internationale context kan Boon worden gesitueerd als een voorloper van het postmodernisme. Wie het experimentele proza van die jaren 1980 als een ontwikkeling ziet van het (voor die tijd kenmerkende) postmodernisme kan ook wijzen op de vergelijkbare pioniersrol van Johan Daisne.<sup>3</sup> Het naast elkaar plaatsen en in elkaar laten vervloeien van verschillende lagen werkelijkheid – het spel met de reëel waargenomen werkelijkheid en een gedroomde, gefantaseerde wereld – levert op zich al een voor die tijd gedurfde vernieuwing van de romanvorm op. Daisne en Boon kunnen dus beiden als pioniers worden beschouwd, zij het natuurlijk dat ze ook grondig van elkaar verschillen: het magisch realisme van Daisne heeft een nadrukkelijk metafysische dimensie die bij Boon helemaal afwezig is en die door het postmodernisme wordt afgewezen.

## Daisne pionier

Daisnes debuutroman, *De trap van steen en wolken*, geschreven op een armoe-dige mansardekamer in Brussel tijdens de Duitse bezetting, is het resultaat van een tijd van ontbering toen de jonge schrijver docent Nederlands was aan het Instituut voor Sociale studie. Het schrijven aan dit boek heeft de functie gehad die in de roman zelf wordt toegekend aan het schrijven van een boek: namelijk een vlucht uit de harde realiteit in een mooiere droomwereld. De grondslag van het magisch-realisme is inderdaad letterlijk daar te zoeken: in de oorlogsomstandigheden, in een vlucht uit de werkelijkheid door in die werkelijkheid een droomniveau op te roepen dat toegang biedt tot een boven-werkelijke werkelijkheid. Het magisch-realisme van Daisne is een pendant van het surrealisme in de schilderkunst, een traditie die in ons land zo rijk vertegenwoordigd is met René Magritte en Paul Delvaux.

De verstrengeling van twee verschillende verhaallagen in *De trap van steen en wolken* verleent aan de roman een grillige fantastiek die voor de lezer van toen, anno 1942, zeker verrassend of bevreemdend, zo niet verwarrend moet hebben geleken. Daisne heeft dit ook meteen zelf beseft. Hij heeft zijn roman voorzien van een – later veel geciteerd – Nawoord, dat niet alleen de interpretatie van het werk is gebleven waaraan sedertdien door de kritiek niet veel meer is toegevoegd, maar dat ook het uitgangspunt is geworden voor zijn theoretische beschouwingen over het magisch-realisme, zoals die definitief werden vastgelegd in het boekje van 1958, *Wat is magisch-realisme?* (oorspronkelijk *Letterkunde en magie* getiteld). In zijn Narede van 1942 omschreef Daisne het romangebeuren nog als ‘fantastisch-realistisch’. Pas later, nadat hij kennis had gemaakt met het werk van Massimo Bontempelli, zou de term fantastisch-realistisch definitief worden vervangen door magisch-realistisch.

De kunst die Daisne voor ogen stond beweegt zich op een ‘onnaspeurbare’ grens van realiteit en droom en is poëticaal gezien niet realistisch maar romantisch of idealistisch. Naast het bestaan van de fysieke, uiterlijk waarneembare en tastbare werkelijkheid, postuleert ze ook de aanwezigheid van een hogere of diepere werkelijkheid, van parapsychologische, metafysische en zelfs mystieke verschijnselen. Het magisch-realisme wilde dus, volgens Daisne zelf in zijn Narede hij *De trap van steen en wolken*, ‘niet zozeer [...] betekenen dat er fantastische gedeelten naast realistische in voorkwamen, als wel dat de stof

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

werd overgezet naar dat grensgebied van droom en werkelijkheid waar ook de “fantastische” ommekant van de realiteit zichtbaar wordt’.<sup>4</sup> Grenzen aftasten, overgangsgebieden verkennen, onverwachte verbindingen tot stand brengen: het klinkt in oren die gewend zijn geworden aan het postmodernisme allemaal heel vertrouwd. Maar in de jaren 1940 was de psychologisch-realistische roman van Bordewijk en Vestdijk in Nederland, van Walschap en Roelants in Vlaanderen, nog het toonaangevende genre en kon het experiment van Daisne – dat in de tijd nog aan dat van Boon voorafging – inderdaad wel als zeer extreem worden beschouwd. Het was grensverleggend zowel in figuurlijke als in letterlijke zin. Overigens moet ook worden gezegd dat Daisne niet helemáál alleen bleef in zijn zoektocht naar een ‘andere’ werkelijkheid: ook in Vestdijks *De kellner en de levenden* (1949) worden de personages in een geheimzinnige sfeer gedompeld en komen ze terecht in een zeer vreemde en bedreigende, Danteske wereld. En ook uit andere werken blijkt Vestdijks belangstelling voor metafysische vragen. Christiane van de Putte heeft in *De magisch-realistische romanpoëtica in de Nederlandse en Duitse literatuur* dan ook terecht een hoofdstuk gewijd aan *De kellner en de levenden*.<sup>5</sup> In haar studie wordt ook aangegeven dat het magisch-realisme, dat zich eerst voordeed in de schilderkunst en daarna werd overgenomen in de literatuur, een stroming is die in Duitsland door sommige critici werd bestempeld als Nieuwe Zake-lijkheid. Deze terminologie is dus helemaal niet eenduidig en wekt heel wat verwarring, zoals er ook veel onopgeklearde verwarring blijft heersen rond de zeer diverse vormen en invullingen van het begrip modernisme.

De verbinding die Daisne in zijn oeuvre tot stand heeft gebracht tussen de zinnelijke of zintuiglijke wereld enerzijds en de bovenzinnelijke anderzijds – een verbinding waarvan de Magritte-achtige titel van de eerste roman, *De trap van steen en wolken* (1942), een concrete metaforische uitdrukking is – wordt door Daisne nog op verschillende manieren verder geëxploreerd. In zijn opstel over magisch-realisme maakte hij in zijn eigen oeuvre het onderscheid tussen enerzijds het romantisch magisch-realisme, dat kenmerkend zou zijn voor zijn eerste twee ‘grote’ romans en anderzijds het klassieke magisch-realisme, dat terug te vinden is zijn later werk. In dat laatste staat de tegenstelling tussen droom en werkelijkheid niet langer centraal, maar vertrekt de auteur van de werkelijkheid zelf, waarbinnen echter magische krachten voelbaar worden gemaakt. *De man die zijn haar kort liet knippen* (1947) vormt dan, nog steeds

volgens Daisne zelf, de overgang naar het klassieke magisch-realisme, waarvan *Lago Maggiore* (1957) het hoogtepunt vormt.

Interessant is ook te constateren hoe Daisne al in zijn allereerste verhalen experimenteerde met dit magisch-realisme. Zo bijvoorbeeld in het daarnet genoemde *Gojim*, dat in 1939 werd gepubliceerd en in 1943 onder de titel *Raissa* werd opgenomen in de bundel *Zes domino's voor vrouwen*. De titel van dit werk werd door Daisne zelf in zijn autobiografische roman *Baratzeartea* verklaard als 'dromerijen van een jongeman die het beeld der geliefde in verschillende verkleedsels zoekt'. De afzonderlijke titels van de zes verhalen, telkens vrouwennamen, staan ook telkens voor vermommingen of verhullende verschijningsvormen voor of van vrouwen. De centrale ik-verteller van de bundel is de gepostuleerde auteur 'dokter German Michailof, die in de verhalen zelf, net als in *De trap van steen en wolken* trouwens, uitsluitend optreedt met zijn initialen: 'dr. G.M.'. Voluit staat de naam voor een transpositie van Daisnes werkelijke naam Herman Thiery. Meer hierover zo meteen. Herkenbaar als aankondiging van het latere werk is dat in de leefwereld van deze centrale figuur ook allerlei magische, bovenwerkelijke elementen opduiken. Het is in ieder geval duidelijk dat Daisne in deze intrigerende vroege verhalen al het hele arsenaal van zijn magisch-realistisch systeem had ontplooid.

### ***Zes domino's voor vrouwen: het magisch-realisme voorafgebeeld***

Dat Daisne het magisch-realisme al in zijn vroegste verhalen, voorafgaand aan het romandebuut, ten volle in toepassing had gebracht, werd reeds vroeg opgemerkt. R.F. Lissens stelde bijvoorbeeld dat een verhaal als 'Gojim', waarmee de bundel *Zes domino's voor vrouwen* opent, 'veel weg(heeft) van een vooroefening voor *De trap van steen en wolken*'.<sup>6</sup> Lissens brengt het ook in verband met de 'echte fantastische literatuur' van de Argentijnse schrijver J.L. Borges. Verder ging ook Marc Reynebeau er in zijn studie over Daisnes novelistiek van uit dat het psycho-filosofische systeem dat de onderbouw vormt van het magisch realisme en van Daisnes wereldbeeld in het algemeen, in *Zes domino's voor vrouwen* al volledig werd ontwikkeld. Het is overigens de bundel gebleven waarin de spanning tussen de polen van de droom en van de werkelijkheid het scherpst en het verst is opgedreven.<sup>7</sup>

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

De bundel *Zes domino's voor vrouwen*<sup>8</sup> omvat, zoals de titel al suggereert, zes verhalen waarin vrouwenfiguren worden voorgesteld: Raissa, Aurora, Renéé, Maud, Agnes en Veva. De verhalen worden in de bundel in een nadrukkelijke samenhang gepresenteerd en ze blijken ook als zodanig geconcipeerd te zijn.

De eerste vier van de zes verhalen waren al eerder in een aparte editie verschenen. Deze voorpublicaties zijn opmerkelijk, omdat er expliciet melding in wordt gemaakt van een reeksverband. *Raissa*, Daisnes prozadebuut, verscheen in 1939 zoals hiervoor al aangegeven onder de titel *Gojim* en werd nog datzelfde jaar afzonderlijk gepubliceerd als een uitgave van 'Klaverendrie', met als adres Daisnes thuisadres: Brittanjelaan 4a te Gent.<sup>9</sup> Deze editie is geïllustreerd met een fraaie omslagtekening van Frits van den Berghe. Ze heeft als ondertitel 'Een winterverhaal' en is 'in dankbare kameraadschap' opgedragen aan P.G. van Hecke, 'den visionnair van 's levens diepere fantastiek'. In het voorwerk is de volgende bibliografische toelichting opgenomen:

Dit verhaal, dat ook in het Fransch, Duitsch, Engelsch en Russisch verschijnt, behoort tot de reeks zelfstandige VERHALEN VAN DOKTER GERMAN MICHAILOF

1. Gojim, Een winterverhaal.
2. Kiesjienjof, Een verhaal van een spoorwegaanslag.
3. Renéé, Het verhaal van een schijndoode.
4. Sotsjie, Het verhaal van een badplaats in den Kaukasus.
5. Boule de Neige, Een zomervacantieverhaal.

In zijn interview met Joos Florquin (1972) verklaarde Johan Daisne zelf dat hij de joodse term Gojim bij de bundeling heeft veranderd 'om de Duitsers niet te zeer uit te dagen; ik had Rusland bezocht en dat was al erg genoeg',<sup>10</sup> waarbij natuurlijk tevens de analogie met de overige verhaaltitels – telkens vrouwennamen – werd doorgetrokken. De domino's in de titel hebben de betekenis van een carnavalspak, 'een lange, zwarte mantel met kap of puntmuts, gedragen op een gemaskerd bal' (Van Dale), wat ook bevestigd wordt in de (autobiografische) roman *Baratzeartea*. Daar noteert Daisne:

Ik heb eens *Zes domino's voor vrouwen* geschreven, murmelde ik; dromerijen van een jongeman die het beeld der geliefde in verschillende verkleedsels zoekt. Dat is lang geleden, doch alles blijkt wel



## JOHAN DAISNE ALS ROMANVERNIEUWER

vroeg of laat zijn betekenis te krijgen. Ik heb de geliefde ten slotte in een travestie gevonden, de zevende, het heilige getal dat ik als een voor gevoel gereserveerd had.

De verklaring van de titels als vermommingen of verhullende verschijningsvormen van/voor vrouwen, brengt tegelijk één van de grondmotieven van de bundel en van Daisnes thematiek in het algemeen aan het licht: het gaat om (vaak gedroomde) ontmoetingen van een man met een vrouw, waarbij de man duidelijk autobiografische trekken vertoont en de vrouw staat voor een onbereikbaar want onaards ideaalbeeld van dé vrouw.

De verhuld autobiografische inkleding is al aangegeven in de gepostuleerde auteur of de centrale verteller/ik-figuur. In de verhalen zelf treedt hij, zoals gezegd, uitsluitend op met zijn initialen: 'dr. G.M.' Voluit is zijn naam 'dokter German Michailof, een transpositie van Johan Daisne, pseudoniem van Herman Thiery. Zijn voornaam Herman wordt namelijk in het Russisch German uitgesproken. Aan deze naam heeft hij, eveneens naar Russische gewoonte, het patroniem afgeleid van zijn vaders naam, Michel, toegevoegd. De benaming 'dr. G.M.' heeft Daisne naar eigen zeggen een tijdlang gebruikt omdat hij graag, 'zoals [z]ijn grote meester Balzac, [z]ijn werk tot één vervolghet verhaal maakte door er zekere personages in te laten terugkeren.'<sup>11</sup>

Kort na *Gojim* publiceerde Daisne een nieuw (onaangekondigd) verhaal, *Aurora*,<sup>12</sup> waarin sprake is van een uitbreiding van de geplande reeks van vijf naar tien delen. De tweede druk van *Aurora* verscheen bij de Gentse uitgeverij Snoeck Ducaju & Zoon in 1941, met als ondertitel 'Een liefdesverhaal' en met bandillustratie en tekeningen van Alice Vrebos. Vooraan wordt meegedeeld: "Aurora" behoort tot Daisne's reeks "Verhalen van Dr G.M." die bestaat uit: 1. *Gojim*/ 2. *Aurora*/ 3. *Renée*/ 4. *Soechoem* (i.v.)/ 5. *Boule de neige* (i.v.)/ 6. *Maud Monaghan*/ 7. *Huize Sirius* (i.v.)/ 8. *Khaki* (i.v.)/ 9. *Cavaleresco* (i.v.)/ 10. *Blankenheim* (i.v.).'

Het concept van de tiendelige reeks werd, met een licht variërende notering, eveneens bekend gemaakt in twee novellen die in 1940 apart verschenen. Bij de publicatie van *Maud*, oorspronkelijk als *Maud Monaghan. Een spionnage-verhaal* (Gent, Snoeck-Ducaju; bandillustratie Alice Vrebos) werd *Renée* nog vermeld als 't.p.'; de publicatie van *Renée* zelf, niet bij Snoeck maar bij Manteau te Brussel, draagt de vermelding: 'Bijgaand verhaal *Renée* sluit aan, in los verband, bij de voorgaande verhalen *Gojim* en *Aurora*. Daarop zullen

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

volgen *Soechoem/Boulle de Neige/Huize Sirius/Khaki/Cavaleresco/Blankenheym*.<sup>13</sup> Het spionageverhaal *Maud Monaghan* wordt hier apart, niet als onderdeel van de reeks, bij de eerste publicaties van Daisne genoemd. Als we de lijst overlopen, zien we dat zes tot acht van de aangekondigde ‘verhalen van dr. G.M.’ dus ‘i.v.’ of ‘in voorbereiding’ zijn gebleven.<sup>13</sup> Daartegenover staat echter dat de verhalen *Agnes* en *Veva* die de bundel *Zes domino's* afsluiten, dan weer niet werden aangekondigd als onderdeel van de reeks; de inhoud ervan is ook niet in overeenstemming te brengen met de voorgestelde titels. In 1942 ontstond ook nog het plan voor *De roman van Advent*, een soort raamvertelling à la Boccaccio waarin de ongepubliceerd gebleven verhalen zouden passen, maar ook dat plan werd niet gerealiseerd.

Een sluitende verklaring voor deze werkwijze is niet meteen te vinden. Wel is duidelijk dat Daisne in deze vroegste creatieve periode vol plannen zat – die hij niet allemaal heeft kunnen uitvoeren. De autobiografische initialen van de ik-verteller werden wel nog in later werk gebruikt, namelijk in het verhaal *Zuster Sharon* (1967). Daar is ‘meneer G.M.’ echter een journalist, adjunct-hoofdredacteur van ‘de Avondpost’.<sup>14</sup>

De verhalen uit de bundel *Zes domino's voor vrouwen* ontleen hun eenheid voornamelijk aan het expliciet exploreren van de mogelijkheden van het magisch-realisme. In *Raissa* (= *Gojim*) slaagt de ik-figuur (hier een G.M. die werkt als dokter in een laboratorium) erin een geheimzinnig radiocontact tot stand te brengen met een ‘kameraad’ in Koningsbergen. Het contact verbindt niet alleen twee ruimten, maar ook twee tijdsdimensies: aan het slot van het verhaalgebeuren blijft de ik-figuur wachten op het definitieve sein uit de toekomst. Dat sein zal afkomstig zijn van Raissa, maar deze Raissa zal een reïncarnatie zijn van zijn geliefde Renée, die dan voor de buitenwereld gestorven zal zijn. Daisne roept hier een wereld op van ‘hogere waarheden’ en van een ‘hogere band’ tussen de mensen (man en vrouw), een wereld waarin de droom ingrijpt in de werkelijkheid en andersom (de ik-figuur laat de stem uit de ‘andere wereld’ op hem inspreken terwijl hij slaapt), waarin belang wordt gehecht aan ‘de metapsychische wegen van onze kennis’. Zelfs wordt hier al, om de verbinding tussen het werkelijke en de ‘noodzakelijke’ aanvulling hiervan met het bovenwerkelijke uit te drukken, het beeld van de trap gebruikt:

Mijn leven zal een langzaam sterven zijn geweest, om glansrijk in de Toekomst te kunnen ontwaken. Een loshechting, om zich alge-

## JOHAN DAISNE ALS ROMANVERNIEUWER

heel te kunnen bezitten en schenken. Terwijl ik naar de sneeuw en de wolken keek, had ik de helder bewuste indruk een grote blanke trap te zien. De trap, waarlangs ik geleidelijk naar mijn geluk schreed. (p. 24)<sup>15</sup>

Deze vorm van magisch-realisme, waarbij *in* de werkelijkheid de pool van de droom wordt geopenbaard, heeft Daisne zelf later 'romantisch' magisch-realisme genoemd.<sup>16</sup>

De verrijking van het leven door er een hogere (droom)dimensie aan toe te voegen, wordt in elk van de zes verhalen in de bundel bewust gezocht en gecultiveerd. In *Gojim* heet het: 'Ik raakte de buitenwereld steeds minder aan, maar transposeerde hem in mezelf, tot een hoger, universeler werkelijkheid' (p. 30). Op een analoge wijze oefent dr. G.M. in *Aurora* zich in wat hij noemt 'het inhouden', dat wil zeggen het afzien van of niet toegeven aan 'aardse' liefdegevoelens. Hij streeft een levenshouding na die is gesteund op wat hij omschrijft als 'werkelijkheidsonderconsumptie', en dit 'ten bate van een rijker leven in de droom' (p. 79). De beleving van de liefde in de werkelijkheid wordt dan ook telkens uitgesteld: 'zuivere', dat is: gesublimeerde liefde, is alleen mogelijk in de verbeelding.

In *Aurora* heeft het magisch-realisme een leerstellige fundering gekregen. De titelheldin is een beeldschone studente die door de latere 'dr. G.M.' zo werd bewonderd dat hij ze alleen in zijn dromen kon en wou benaderen. De kern van het verhaal is een uitgebreide herinnering (met sterk autobiografische inslag), waarin verder nog verscheidene herinneringen aan eerdere 'grote liefdes' uit de jeugd van de verteller ingelast worden: aan het meisje Mariette (hij noemde haar Marcheta), aan de Engelse Vavane, aan studiegenoten. De herinneringen hebben alle dit gemeenschappelijk, dat de vrouw langzamerhand in een beeld veranderde: 'een droomgezicht, dat alleen nog in de buitensporige verbeeldingen van mijn studeerkamer leefde', heet het over 'de kleine Marquita' (p. 57). De aanbidding geldt dus niet zozeer de reële vrouw als wel een droomwezen, dat uiteindelijk blijkt te zijn samengesteld aan de hand van verschillende 'populaire bioscoopgodinnen: Brigitta Helm, Greta Garbo en vooral Marlene Dietrich'. Het zijn allen engelachtige figuren: 'hooghartig en teder tegelijk, figuren uit een andere wereld en vreemde, aangrijpende kameraden op deze aard' (p. 69).

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

Dat de rol van de geliefde-in-de-droom belangrijker is dan die van de kameraad-in-de-werkelijkheid, vindt, zoals Daisne zelf verklaart, een fundering in de ideeënleer van Plato en meer in het bijzonder in de op Plato gesteunde esthetica die werd ontwikkeld door Prof. Gaston Colle, auteur van *Les éternelles* (1943). Diens ‘voorlezingen over Schoonheid’ aan de Gentse Rijksuniversiteit hebben de student Daisne, naar hij zelf getuigt, ‘onuitwisbaar getekend’ (p. 37-38). Colles leer van der *aeternalia*, de eeuwigheidswaarden die we ons kunnen *herinneren* via de ervaring van schoonheid, die zelf louter *droom* is, ligt inderdaad manifest ten grondslag aan Daisnes literair-esthetische opvattingen. De tot het uiterste gesublimeerde Aurora-figuur die in tal van gedaanten terugkeert in Daisnes werk,<sup>17</sup> tot en met zijn laatste roman *Ontmoeting in zonnekeer* (1967), is de meest zuivere incarnatie van deze platonische schoonheidsleer. De naam zelf, Aurora, die ook herhaaldelijk hernomen wordt, is ontleend aan het Hooglied, waaruit deze verzen (zonder bronvermelding) als motto voorin de bundel zijn afgedrukt:<sup>18</sup>

Quae est ista, quae progreditur  
quasi aurora consurgens,  
pulchra ut luna...

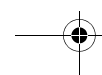
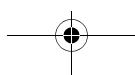
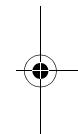
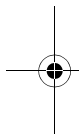
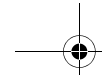
Het belang van de herinnering in de magisch-realistische ervaringswereld wordt door Daisne technisch verduidelijkt door het combineren van verschillende tijdsdimensies. Ook in de relatief korte verhalen maakt hij gebruik van kleinere hoofdstukjes of fragmenten, die dan uitdrukkelijk op verschillende tijdsniveaus gesitueerd zijn. In *Aurora* wordt het kernverhaal, de herinneringen aan de droomgeliefde, ingebed in een kaderverhaal waarin Aurora – die aan tijdelijk geheugenverlies lijdt – bij Dr. G.M. op bezoek komt. In *Renée* wordt een bezoek van dr. G.M. aan Stockholm naar aanleiding van het Poesjkin eeuwfeest in 1937 gevolgd door latere ontmoetingen met vrienden en vooral collega dr. Eugene Hartman. Beide collega’s discussiëren niet alleen hartig over de superieure kracht van de geest over het lichaam, ze slagen er ook in een geliefde jonge vrouw (René Valmont) uit haar zelfgewilde doodsslaap te wekken en zelfs haar weer ‘geest’ te verlenen.

Ook in het spionageverhaal *Maud*, dat nochtans vrij dicht bij de ‘gewone’ realiteit blijft aanleunen, blijkt Daisne zich uiteindelijk toch te verdiepen in een geval van ‘psychische inductie’ en in een ‘vals visioen van het verleden’.

## JOHAN DAISNE ALS ROMANVERNIEUWER

Opvallend in *Agnes*, een vrij kort en onsamenhangend verteld verhaal, is dat de flarden herinnering nadrukkelijk geassocieerd worden met een geur. In *Veva* ten slotte, volgens de verteller zelf het ‘topverhaal’ van de bundel, wordt de vergeestelijking van de vrouwelijke schoonheid gecombineerd met de sublimerende kunstervaring in het ‘vreemde’ verhaal over het wonderbaarlijke theateroptreden van de titelfiguur: haar verschijning op de planken wordt omschreven als ‘een “visioen” van pure schoonheid, een iets van goddelijkheid door een menselijke gestalte geopenbaard’ (p. 274).

Centraal in de bundel *Zes domino’s voor vrouwen* staat dus de ik-verteller met zijn ‘vreemde’ herinneringen aan tal van vrouwenfiguren. Zijn reële leefwereld is gewoon en herkenbaar. Er zijn ook vaste ingrediënten: figuren die terugkeren in verscheidene verhalen (in zijn omgeving vinden we onder meer, niet zonder ironie, de bevriende schrijver Daisne), er zijn plaatsen en gebeurtenissen die ontleend zijn aan de biografische werkelijkheid van de auteur. Maar daarnaast en daarbovenop is er de bovenwerkelijke, magische kant van die dagelijkse, gewone ervaringen, een kant die extra wordt beklemtoond doordat de ik-verteller zich uitgeeft voor een man van de wetenschap, die de bevreemdende toevalligheden aan een nauwkeurige analyse onderwerpt. Het is dan ook duidelijk dat Daisne in deze vroege, nog steeds bijzonder intrigerend gebleven verhalen,<sup>19</sup> inderdaad het hele arsenaal van zijn magisch-realistisch systeem al ten volle had ontplooid.



## Louis Paul Boon: *Abel Gholaerts*

### Een omstreden boek?

In het oeuvre van Louis Paul Boon is *Abel Gholaerts* lang een vergeten of verwaarloosd werk gebleven. Het boek werd begin 1943 voltooid en eind mei 1944 gepubliceerd, dat is: tussen het meteen met de Krijn-prijs bekroonde debuut *De voorstad groeit* en de hoog gewaardeerde utopia-roman *Vergeten straat* in. *Abel Gholaerts* echter was bij zijn verschijnen al controversieel. Er waren weliswaar enkele waarderende kritieken, maar de negatieve reacties voerden, in felheid en omvang, de boventoon. In *Boekengids* kreeg de roman de kwalificatie ‘verboden lectuur’ mee en een scherp afwijzende kritiek door Joris Caeymaex – een oordeel dat in het overwegend katholieke Vlaanderen zeker toen nog sterk nawerkte, zoals ook Buysse en Walschap lang vóór Boon hebben kunnen ervaren. Ongemeen hard kwam ook de extreme veroordeling aan van Jeanne de Bruyn in *Volk en Staat*, een afwijzing die sterk gekleurd is door de nazistische ideologie:<sup>1</sup>

Het schrijversras waartoe Boon behoort, moet uitgeroeid worden, als het voor gezondmaking onvatbaar is. [...] Dergelijke romans doen mij snakken naar het oogenblik, waarop men ook bij ons een grooten brandstapel zal aanleggen.<sup>2</sup>

De uitvallen van Jeanne de Bruyn – ze had eerder ook al *De voorstad groeit* aangepakt – staan in de Boonstudie bekend als één van de vele aanvallen in regel tegen een auteur die op ethische gronden diende te worden bestreden; aanvallen dus vanuit het gezichtspunt van een katholieke moraal en poëtica. Een ander voorbeeld is de in *Dietsche Warande & Belfort* gepubliceerde verontwaardigde diatribe van Albert Westerlinck (1955) tegen *Menuet*, een bijdrage die des te opmerkelijker mag worden genoemd omdat Westerlinck, als

priester en invloedrijk criticus, wel openlijk en vrijwel zonder voorbehoud zijn waardering voor Walschap heeft uitgedrukt.

*Menuet* is inmiddels algemeen geaccepteerd als een meesterwerkje. Met *Abel Gholaerts* is dit (nog steeds) niet gebeurd. De weerstand tegen het boek was dan ook zeer groot en bovendien: het verzet was zelfs te vinden in vrijzinnige kringen, waar weliswaar geen morele bezwaren werden geopperd, maar van waaruit Boons beschrijfkunst en zijn 'miserabilisme' werden bekritiseerd. Toussaint van Boelaere<sup>3</sup> wees erop dat Boons personages 'meestal mislukkelingen' zijn en dat 'zelfs de meest typische onder hen, niet buiten een bepaalde sfeer van geringheid, van elementaire levensaanvoeling gaan.' De beschrijfkunst van Boon is ook niet pregnant, meent Toussaint: 'De auteur staat te midden van een vloed kleinigheden en bijzonderheden, die hij helaas! niet beheerscht.' In het Gentse 'critisch bulletin' *De Faun* leek redactiesecretaris E. Perez zelfs even te wedijveren met de invectieven van J. Caeymaex in de *Boekengids*: Perez betreurt dat er in het boek alleen 'abnormale figuren' voorkomen en had het zelfs liever helemaal met gerecenseerd: 'Ware het niet geweest uit plichtsbefef we hadden dit vervloekte boek terstond tegen den muur gegooid en het nooit meer ter hand genomen'<sup>4</sup>

Zoveel is duidelijk: de bezwaren van de kritiek tegen *Abel Gholaerts* golden niet alleen de (volgens sommigen) te materialistische, zwartgallige en ontluiserende inhoud van het boek maar eveneens de stijl, de schrijfwijze en zelfs de compositie. Fundamenteel waren ook de opmerkingen van Willem Elsschot, die zich als jurylid van de Krijn-prijs zeer lovend had uitgelaten over *De voorstad groeit* en die ook nu weer erg geboeid werd door Boons stijl. Maar met *Abel Gholaerts* had hij duidelijk compositorische problemen:

Ik heb het werk waarachtig uitgelezen, iets waar ik bijna nooit toe kom wanneer een boek zoo lang is, en ik moet zeggen dat de stijl mij geen oogenblik verveeld heeft. Ik vind het werk, vooral de eerste 200 bladzijden, nog mooier dan de Voorstad. De allermooiste bladzijden zijn 150 en volgende. Die staan ongetwijfeld hooger dan uw vorig boek. Het slot van het boek bevalt mij iets minder. Abel heeft zijn ideaal bereikt want hij is schilder geworden, aangezien hij bij Elsa niets anders meer doet dan schilderen. Is hij echter tevreden of beter gezegd, heeft hij nu eindelijk zielsrust gevonden? Uit het slot blijkt zulks niet. Ik heb de indruk dat de schrijver niet goed ge-



LOUIS PAUL BOON: *ABEL GHOLAERTS*

weten heeft hoe hij zich eindelijk van zijn held moest ontdoen, iets dat na zoo veel bladzijden toch gedaan moest worden. Mij dunkt trouwens dat er met Abel een beetje te veel gesold is. Hij slaat te dikwijls op de vlucht naar en uit de oude stad, naar en uit dat walledorp. Wat de sympathieke pastoor Van Geem betreft, die wordt aan 't eind van het boek als het ware vergeten.<sup>5</sup>

Boon verdedigde zich uitvoerig tegen deze bezwaren en kon zich moeilijk bij de kritiek neerleggen: '[B]en ik mis als ik meer aandacht schenk aan het gevoel, dan wel aan de techniek? Is de techniek van den romanbouw meer waard dan zijn *doorvoelden* inhoud?' vroeg hij aan Elsschot.<sup>6</sup> Maar dat hij wel degelijk ook rekening hield met diens opmerkingen blijkt uit een latere brief, waarin hij reageert op Elsschots opmerking dat hij het eerst niet aandurfde om in zijn boek 'te zeggen dat Abel de zoon is van pastoor Van Geem':

Ik heb nu – als ge wilt moet ge niet nogmaals dat veel te dikke boek doorworstelen – op bladzijde 416 (Als Theo met de koets Abel terug naar de Paddenhoek voert) doen zien dat Abel geen Gholaerts is, maar een Van Geem.<sup>7</sup>

Het is een feit dat Boon voor zijn *Abel Gholaerts* zware kritiek te verduren heeft gekregen, ook van mensen met wier mening hij wel terdege rekening wilde houden. Dat kan in ieder geval mede een rol hebben gespeeld in de beslissing om het geplande tweede deel van de roman, getiteld 'Het genie', niet te schrijven. *Abel Gholaerts* is beperkt gebleven tot deel één of het 'Eerste boek: Het talent'. Zijn vriend Maurice Roggeman heeft daarnaast nog een drietal mogelijke redenen of omstandigheden aangegeven die verklaren waarom het tweede deel niet werd geschreven: het vervolg van het leven van Abel (= Vincent van Gogh) speelde zich of in de Provence, waarvan Boon de sfeer minder goed kende; vervolgens was er ook de slechte verkoop en...

[...] de derde en misschien wel de bijzonderste reden was dat hij in *Abel Gholaerts* zichzelf verpersoonlijkte. Hij heeft er zijn twijfel en onmacht in uitgesproken. Daarom wilde hij wachten tot hij het genie in zichzelf zou ontdekt hebben, vooraleer het tweede te schrijven.<sup>8</sup>

## Een mislukt meesterwerk?

Boon heeft zich naderhand ook duidelijk van *Abel Gholaerts* gedistantieerd. Ooit noemde hij het zijn 'slechtste boek', of nog 'een al te onbesuisd boek' en zelfs 'een mislukt meesterwerk'.<sup>9</sup> En dat is blijven doorwegen in de verdere studie en oordeelvorming van het boek. Pogingen om te herlezen – als poging tot eerherstel een daad van eenvoudige rechtvaardigheid, zoals Bernard Kemp<sup>10</sup> al stelde – hebben niet altijd het gewenste effect gesorteerd. Ze hebben althans niet geleid tot de ontdekking dat het boek tóch een meesterwerk zou zijn. Wel werd onder meer door G.F.H. Raat naar voren gebracht dat *Abel Gholaerts* in de Boonstudie te weinig aandacht heeft gekregen.<sup>11</sup> Eerder had Johan Tas in zijn (ongepubliceerde) licentieverhandeling al overtuigend aangetoond dat de roman in nucleo een groot deel van de thematiek en de schrijfwijze van Boons latere werk bevat.<sup>12</sup>

*Abel Gholaerts* verdient dus meer aandacht: de roman vertoont alle ingrediënten van het betere, of meer bekende, of typische Boon-boek. Het werk heeft dezelfde thematiek; dezelfde kenmerkende 'alternatieve' of vernieuwende vormgeving; dezelfde 'solidaire' opstelling met de kleine man, de man van de straat, het in de massa verdrinkende individu. Als kunstenaarsroman, die de individuele problematiek van het kunstenaarschap thematiseert, mag *Abel Gholaerts* dan al uitzonderlijk zijn gebleven in het geheel van Boons werk, het boek maakt er echter door vorm, inhoud, en levens- en maatschappijvisie, onlosmakelijk deel van uit. Er is ook hier een veelheid van personages, plaatsen en gebeurtenissen, die op het eerste gezicht een sterk chaotische indruk wekt maar die ook de perfecte, want adequate uitdrukking vormt van het gevoel dat het individu door het vernietigende leven in een wurggreep wordt gehouden en in zijn idealen wordt gefnuikt.

Boon kende de kritiek op zijn werk en hij heeft er zich ook tegen ingedekt. In het bekende stukje voorin *De Kapellekensbaan* heet het, met de hem eigen zelfironie: '[H]et is een plas, een zee, een chaos.'<sup>13</sup> Maar het is dan ook precies zo dat hij het wilde, want zo heeft hij, als mens en als schrijver, het leven ervaren en beschreven.

LOUIS PAUL BOON: *ABEL GHOLAERTS*

### ‘Het leven is geen boek’

Diezelfde spanning, de spanning tussen het leven en de uitdrukking daarvan in een roman, geeft Boon ook weer in de aanhef van *Abel Gholaerts*:

Het leven is geen boek. Nergens begint het. Het is hier en daar en ginder, en alles gebeurt tegelijk. Een boek is anders. Dit boek begint in het huis der Van Geemen waar het altijd stil is, waar het riekt naar papier en inkt.<sup>14</sup>

Het is een opening waarin we de typische Boon-verteller aan het woord zien: een verteller die in *De Kapellekensbaan* zal uitgroeien tot een gedramatiseerde of persoon-geworden figuur, een verteller-personage (boontje) dat uitvoerig commentaar geeft zowel bij het verhaalgebeuren als bij het tot stand komen van dit verhaal. De metacommentaar, het reflecteren over het schrijven zelf van het verhaal, is ook in *Abel Gholaerts* al herkenbaar aanwezig, maar heeft hier nog niet de vorm aangenomen van een zelfstandige, aparte vertellaag, bevolkt door het verteller-personage en diegenen die ook hem met hun commentaar omringen.

In *Abel Gholaerts* is de verteller als het ware in het verhaal zelf aanwezig, hij presenteert het gebeuren door afwisselend afstand te nemen van zijn personages en door er zich mee te identificeren, waarbij hij steeds weer duidelijk maakt dat hij aan het vertellen is. En vertellen over het leven, in een boek, dat is iets anders dan het leven zelf, zo stelt hij vanaf het begin voorop. De beperking van het (levens)verhaal in een boek is dat het een begin en een einde heeft, met andere woorden: het gebeuren dat in het leven overal (‘hier en daar en ginder’) en gelijktijdig (‘tegelijk’) zich afspeelt kan in het boek slechts gedeeltelijk gevat worden. ‘Dit boek’, het boek over Abel Gholaerts dat de lezer (tot wie de verteller zich hierbij richt) ter hand neemt, heeft een begin. En dat begin is gesitueerd in een welbepaalde ruimte, in een huis waar het altijd stil is (een uitzondering in de drukke stad) en ‘waar het riekt naar papier en inkt’.

Met het aangeven van het verschil tussen ‘het leven’ en ‘het leven in een boek’ raakt Boon meteen aan een fundamenteel probleem waarmee hij als kunstenaar, als schrijver en als plastisch kunstenaar, steeds heeft geworsteld: zijn geobsedeerde behoefte om het hele leven, in al zijn facetten, in zijn razend tempo, in al zijn onoverzichtelijke, overweldigende diversiteit, weer te geven.

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

Het vooropgestelde contrast ‘Het leven is geen boek. [...] Een boek is anders’ mag dan ook wel als zelfironiserend geïnterpreteerd worden: Boon alludeert ermee op zijn eigen onvermogen om in een boek het hele leven weer te geven.

De beperkingen van het schrijven van het boek en de niet aflatende behoefte, de behoefte om alles te omvatten, om het leven in de breedte te vatten, wordt in *Abel Gholaerts* verder nog enkele keren expliciet verwoord.

Hoe geern ik het ook schrijven zou, de dingen welke gebeuren achter het raam, zijn niet te noemen. Ge kunt toch niet alles zeggen. Van wat Abel daar gezien heeft zou hij meer dan een boek kunnen schrijven, maar geef dat dan toch niet in handen van kinderen, of aan mensen die maar half in hun schoenen staan. (p. 255)

Achja, want het leven staat nooit stil en iemand die een boek schrijft zou er hopeloos onder worden en zijn pen wegslijten. (p. 310)

Of nog, heel laconiek: ‘Maar wat er in zijn hart omgaat, dat is weer een roman apart’ (p. 311). Het eerste voorbeeld, waarin de verteller zelfs ‘gedramatiseerd’ in de ik-vorm aanwezig is, kan op twee manieren gelezen worden. ‘Ge kunt toch niet alles zeggen’ betekent zowel dat men niet alles *má*g opschrijven – want dat zou heel wat onheil stichten (mensen uit hun evenwicht brengen, zoals hier expliciet wordt gemaakt) – alsook dat men niet alles *kán* zeggen, of: gezegd krijgt. De poging om al die caleidoscopische indrukken als een seismograaf te registreren (de term werd door Boon pas later gebruikt) is evenzeer kenmerkend voor *Abel Gholaerts* als voor Boons alle andere werken. Hij is, ook hier, de romanschrijver die ‘alles en alles uit het leven bezigt: ziekte, kommer, dood en verderf’ (p. 330).

### ‘Alles en alles uit het leven’

Als romanschrijver die ‘alles en alles uit het leven bezigt’ en die het leven ‘hier en daar en ginder’ en dat alles tegelijk wil optekenen, heeft de jonge Boon gekozen voor het filmische procedé van de montage van tekstfragmenten. In de eerste hoofdstukken komt het gebeuren rond Vincent van Geem, die als onderpastoor van Brussel naar de Paddenhoek, een verlaten gehucht van Aalst, wordt gestuurd, slechts traag op gang, maar naar het einde toe wordt het verhaal, nu vooral geconcentreerd op de figuren Abel en Germain

Gholaerts, die uiteindelijk van Brussel naar de Paddenhoek terug worden gedreven, als een wervelstorm, 'holderdebolder' (zoals in *De Kapellekensbaan*) afgesloten: de (kritische) opmerking van Elsschot over dit onevenwicht in de opbouw was niet onterecht.

Maar zowel de trage, 'romantische' aanloop, als de snel flitsende 'tragische' afloop worden gekenmerkt door een hoekig, soms knarsend, soms zeer onverwacht naast elkaar plaatsen van tekstblokken waarin verschillende personages en perspectieven worden belicht. Het effect van dit procedé is tweevoudig. Er is niet alleen een verbreding door de vermenigvuldiging van de gezichtspunten, er is ook een vertraging van de handeling (door het stilleggen en overschakelen naar iets anders) die, paradoxalerwijze, een versnelling in de hand blijkt te werken en aan de roman een jachtig, hortend ritme geeft. De bruuske overschakeling van het ene personage naar het andere, waarna weer teruggeschakeld wordt naar het eerste, wordt door de lezer immers ervaren als een tussengevoegde flits die een indruk van gelijktijdigheid, van veelheid en van snelheid wekt.

Het leven is inderdaad 'hier en daar en ginder' en dat alles tegelijk. Zo wordt in het hoofdstuk 'De monnik' beschreven hoe Abel in de stad, in de diepste armoë levend, de schoonheid en de liefde ontdekt. Dit verhaal wordt verschillende keren onderbroken door een beeldenreeks over het wedervaren van Germain, Abels 'wettelijke' vader, die helemaal alleen leeft in de Brusselse jungle en zich daar als schrijver wil manifesteren. Deze beelden worden telkens onmiddellijk gevolgd door een snelle samenvatting van de reacties van degenen die achterblijven op de Paddenhoek: Abels jongere (half)broer Theo, hun moeder Anna, pastoor van Geem en de weduwe Gholaerts, de moeder van Germain (p. 225-230; en opnieuw 263-272).

Ook binnen de tekstblokken waar een personage wordt gevolgd, schakelt de verteller voortdurend over naar de blik (de focalisatie) van andere figuren: (onder)pastoor Vincent van Geem ontmoet Anna: 'Ik heet Anna, ik woon op Paddenhoek' (p. 13), zo identificeert ze zichzelf, waarna Anna hem bekijkt ('Anna die op een stoel zit kijkt naar hem', p. 16) en probeert te begrijpen wat er in hem omgaat. Zo gaat het achtereenvolgens ook met de andere figuren die de hele (kleine) wereld van de Paddenhoek bevolken: de pastoor (die later naar Brussel zal vluchten, waarna onderpastoor Van Geem pastoor wordt), de weduwe Gholaerts, haar zoon Germain, de vader van Anna (Theo Kindermans, die een gedreven lezer is), Elza van de Lindekens (dit is, van een 'goddeloze' straat even verderop), enzovoort, enzovoort.

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

Uit dit polyfone, meerstemmige geheel komen vier hoofdpersonages naar voren: naast en na (onder)pastoor Van Geem, met wie de handeling inzet, is er vooral Germain Gholaerts, die met Anna Kindermans huwt, in de gevangenis terecht komt wegens een zedendelict met een minderjarige en daarna in de grote stad gaat leven als travestiet en schrijver; nog daarnaast wordt vooral ook veel aandacht geschonken aan de ervaringswereld van Abel Gholaerts en diens broer Theo, de enige ongecompliceerde, blijmoedige figuur uit het boek. Op Theo na worden alle personages dragers van de centrale idee dat de mens fundamenteel eenzaam is, teruggeworpen op zichzelf in een hem overweldigende, vijandige wereld. Het is de basisthematiek die in het geheel van Boons werk aanwezig is en die hier, in *Abel Gholaerts*, door de veelheid van personages zeer nadrukkelijk wordt verwoord. Het leven is een strijd om te overleven en die moet alléén worden gestreden. Zelfs pastoor Van Geem, die als priester traditioneel toch tot een bevoorrechte stand in de maatschappij behoort en bij wie men hogere, geestelijke betrachtingen kan vermoeden, ontkomt niet aan de materiële wetten van het bestaan; ook zijn hogere ambities verdwijnen al gauw, ook hij blijft eenzaam achter. Hij aanhoort de biecht van zijn parochianen, maar het leven is voor hem 'een caricatuur, een mislukte fotografie' en 'Juist onder zijn hart zit een worm die knaagt en vreet' (p. 33). Hij gruwelt van wat hij ziet: 'Iedereen verbergt iets, peinst hij, alleman heeft een dier in zich, een stinkende hond die hij angstig wegsteekt' (p. 35). Zijn lot wordt ook het lot van Abel en van alle anderen: 'Hij zal altijd alleen rondlopen, geen mensch trekt zich zijn lot aan' (p. 139).

In Abel en Germain, die naarmate het boek vordert de hoofdfiguren ervan blijken te zijn, wordt ook het tweede grote thema van dit boek geprofileerd: de problematiek van het kunstenaarschap.

## Twee kunstenaarstypen

Voor Boon zelf waren Abel en Germain dé helden van het boek. In een brief aan Maurice Roelants schreef hij op 12 december 1942:

Ik heb me wat over mijn angst (om de dingen die in mij zijn uit te spreken) heen gezet. En schrijf maar, schrijf maar. Het gaat over Gholaerts, vader en zoon. Abel, de zoon heeft een werkelijk talent, hij wordt schilder, wijl zijn vader, die het leven ondergaat, geschopt

LOUIS PAUL BOON: *ABEL GHOLAERTS*

en geslagen wordt, het leven niet begrijpt of beheerscht, een roman-  
schrijver is. En prullen maakt.<sup>15</sup>

Even verder in deze brief deelt Boon ook mee dat hij het tweede deel van Abel Gholaerts' levensbeschrijving, waarin de schilder 'de hoogste toppen van zijn kunnen' bereikt, pas 'later...later' wil schrijven: 'als ik zal sterk genoeg zijn om mijn gedachten vast te grijpen en op papier te smijten.' In dat tweede deel wil hij, met een herhaald 'later... later', dan zijn theorie uitwerken dat 'genie aan waanzin grenst'.

In het kunstenaarsduo Abel en Germain heeft Boon dus heel veel van 'de dingen die in hem (waren)' uitgesproken. Het is dan ook niet zonder ironie dat hij zelf, nota bene in een bespreking van zijn eigen boek, op de gebreken van de roman wijst (waarbij hij zich dus indekt tegen de kritiek van anderen) maar tegelijkertijd volhoudt dat 'de twee hoofdhelden, Abel en Germain [...] gezien, gevoeld [zijn]'.<sup>16</sup> Zo gaat Boons autokritiek verder:

Het zijn twee uitersten. En het zou misschien interessant geweest zijn had Boon deze uitersten – deze twee aspecten haast – samen gesmolten tot een enkel mensch. Het kon iets grootsch geworden zijn.<sup>17</sup>

Het is duidelijk dat Abel en Germain als kunstenaarstypes twee afsplitsingen zijn van een (gespleten) kunstenaarspersoonlijkheid waarin Boon heel veel van zichzelf, van zijn aarzelen ook tussen schilderen en schrijven, heeft geprojecteerd.

Abels karakter wordt bepaald door zijn achtergrond. Hij is een Van Geem, zo wordt meer dan eens gesuggereerd, dat is: 'een wezel' (p. 43). De Van Geems worden in de eerste alinea zo geïntroduceerd:

Zij hebben allen dezelfde smalle polsen, hetzelfde sluike haar, den sloffenden gang, en de schuwe, ietwat droomerige oogen. Het volk uit de stad, het volk dat wreed is in zijn woorden, noemt hen: de bleekschijters. (p. 9)

Abels kunstenaarschap is een roeping, een innerlijke drang. Hij schildert als een gedrevene, om zijn ontroering uit te drukken, om zijn onrust en zijn angsten van zich af te zetten, omdat hij niet anders kan:

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

Een schilder, dat is in de gedachten van Abel een soort god, een mensch die boven alle andere mensen staat, het leven en zijn geheime roerselen door en door kent. Iemand die de geheimen leest welke verborgen liggen in de plooien van een gelaat. Iemand die vecht en wanhoopt en worstelt om zijn ziel op een doek te krijgen. (p. 187-188)

Hij probeert – evenals Van Gogh die als kunstenaarstype voor hem model stond, zijn onrust te verdringen door zichzelf weg te cijferen, door alles wat hij heeft weg te schenken aan de allerarmsten (de episode in de Borinage), maar hij komt steeds weer berooid en doodziek naar huis, naar de Paddenhoek terug, hierbij ook steevast bijgestaan door Theo, die hem telkens weer redt. Abel heeft, precies zoals de schrijver Boon zo lijkt het wel, ‘iederens mensch lief en vindt iederens mensch belachelijk, treurig, dierlijk en menschelijk schoon’ (p. 224). Als hij probeert dat alles uit te spreken tegenover zijn vroegere schoolvriend Louis-Constant neemt hij zich ook voor dat ‘allemaal eens op [te] schrijven’ (p. 224):

zoo, dat ik geen twijfel meer kan hebben over mijn angst en mijn vrees, mijn angst dat het leven een weg gaat dien ik niet wil, en mijn vrees dat de dood zal komen en me zal vinden met leeg handen. (p. 225)

Want in hem is een wonder dat hij aan de mensen zeggen moet. ‘Aan de menschen waarvan ik niet weet of ik ze nu liefheb ofwel haat’ (p. 225).

Tegenover Abel, die lijdt onder zijn angsten, zijn twijfels en zijn gebrek aan assertiviteit, staat Germain. Zijn kunstenaarschap berust niet op een innerlijke noodzaak maar is een vorm van compensatie. Germain is een mislukkeling en is ook fysiek als zodanig getekend. Hij ‘pikkelt’ met zijn manke been en zijn dikke bril door het boek als een schrijver van ‘prullen’, die hij alleen produceert om respect af te dwingen, om de aandacht op zich te vestigen, om geaccepteerd te worden. Germain is, door zijn fysieke handicap en door zijn ‘afwijkende’ seksuele geaardheid, een zonderling; zijn schrijven beantwoordt dan ook alleen aan een behoefte om voor vol te worden aangezien, zijn (mislukte) kunstwerken vormen een compensatie voor zijn fysieke mismaaktheid. Hij wil eerherstel: ‘De romancier in Germain hunkert naar eer en roem en geld. De mensch in hem hunkert naar iets dat verboden is’ (p. 260). Hij past



LOUIS PAUL BOON: *ABEL GHOLAERTS*

zich, als 'artiest', dan ook probleemloos aan de 'behoeften' aan. Als zijn eerste boek, waarin hij alles mooier voorstelde dan het in werkelijkheid is, door de kritiek wordt afgekraakt, schrijft hij een tweede waarin hij precies het tegenovergestelde doet; en als ook dat niet lukt maakt hij maar iets daar tussenin. Bij het uitblijven van succes ziet hij gewoon van alle schrijfbambities af.

Beiden, Germain en Abel, worden geschopt en geslagen door het leven. Maar terwijl de schrijver Germain afstand doet van zijn 'idealen' zal de schilder Abel als het ware gelouterd terugkeren: hij zal zijn roeping volgen, hij zal schilderen. Dat juist de schrijver Germain van beide kunstenaars de grootste sukkel en mislukkeling blijkt te zijn in het boek, mag wellicht worden gezien als een satire van Boon op zijn eigen schrijverschap. De wel zeer harde, wrange zelfironie die aan deze persiflage ten grondslag ligt, onthult het onoverkomelijke van het dilemma waarvoor de dubbelkunstenaar zichzelf geplaatst had gezien: Boon stond op dat moment, als schrijver in 1943, nog aan het begin van een artistieke carrière die hij eigenlijk als schilder had willen opbouwen.

## Een dialogisch boek

*Abel Gholaerts* is een meerstemmig boek. Het is, in zijn opbouw en uitwerking, ook een dialogische roman: de expliciete en de inwendige dialoog is de grondvorm waarmee Boon zijn eigen twijfel en gespletenheid, de tegenstellingen in zijn voelen en denken, gestalte heeft gegeven of 'gedramatiseerd'. Aan zijn vriend Maurice Roggeman schreef hij begin 1942:

Het wordt een boek van zedeloosheid, van grauwe doffe smart, van zinneloze dingen, van trachten naar het allerhoogste te grijpen, de wolken willen pakken en op den mesthoop vallen. Het wordt een boek van al wat ik nog nooit zeggen dierf, gelatenheid, liefde, smart, wanhoop, onverschil.

Het wordt een stuk van mijn hart.

En ik heb angst. Angst. Angst.<sup>18</sup>

Boon heeft zijn eigen problematiek uitgesplitst over verschillende personages, en dit volgens het procedé dat in *De Kapellekensbaan* in de 'actuele' laag van de roman, rond de vertellerfiguur boontje, definitief in de breedte zal worden toegepast. Hij heeft deze 'dramatisering' hier echter ook al in de directe verwoording, in de verbale laag van het vertellen zelf aangebracht. De verteller in

# VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

*Abel Gholaerts* gaat niet alleen een dialoog aan met zijn lezer en met zijn personages, hij is ook in voortdurende (innerlijke) dialoog met zichzelf, wat aan het verhaal een zeer levendig karakter geeft, nog versterkt door tal van procédés van het mondelinge taalgebruik (uitroepen, tussenwerpsels, retorische vragen en dergelijke).

Het – ironische – commentaar, waarbij de verteller zowel afstand schept als zijn betrokkenheid bij het gebeuren uitdrukt, wordt meestal gepresenteerd in de ge-vorm.<sup>19</sup> Een voorbeeld, opnieuw uit de openingspagina, de tweede alinea nu; de verteller vult zijn voorstelling aan van de straat waar de Van Geemen wonen, in ‘een kleine drukkerij, een onooglijke boekwinkel’:

‘Van Geem en Zonen, papeterie’ ligt in een van die doode straten lijk *ge* er in de grootstad hebben kunt, waar geen mensch passeert [...]. Hoe is het mogelijk, terwijl *ge* twee straten verder geen onbedachten stap kunt zetten of *ge* zijt uw leven kwijt. (p. 9; cursivering toegevoegd)

Tegenover deze distantiëring staat de identificatie, waarbij de verteller als het ware in de huid van zijn personage kruipt:

En Theo kijkt naar hem, lang, lang. Naar een mensch die slaapt, die ziek of die dood is, daar kunt *ge* lang naar kijken. En hoe langer *ge* kijkt, hoe vreemder u dat gezicht is. Het is eerst uw broer. Het is het gelaat dat *ge* altijd in uw gedachten gezien hebt. (p. 415)

In dit fragment gaat de generaliserende verteller-commentaar-functie van de ‘*ge*’ nauwelijks merkbaar over in een interiorisering van de dialoog binnen het personage. De ‘zuivere’ innerlijke dialoog of gedramatiseerde monoloog vinden we dan weer in voorbeelden als:

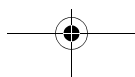
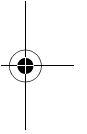
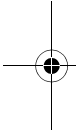
Want hij heeft angst om die ledige momenten in zijn leven, om een seconde van rust en stilte. Want dan begint er iemand binnen in hem te spreken, te weerleggen en te twijfelen. Ik dacht dat *ge* een schilder gingt worden, zegt die dan, ik dacht dat *ge* alles nutteloos vindt. (p. 290)

Daarnaast, maar minder frequent, is er nog de dialoogsituatie waarbij de verteller rechtstreeks een vertrouwensrelatie met de lezer tot stand brengt, zoals

LOUIS PAUL BOON: *ABEL GHOLAERTS*

in: 'En de heel kleine mensch in Abel, de doodgewone Abel die een mensch is lijk gij en ik, maakt zijn piepenholleken in orde' (p. 383). Maar ook, en vooral, wordt de 'ge' gebruikt in de spiegelsituatie waar de verteller zichzelf toespreekt, in de innerlijke dialoog van de verteller zelf dus: 'Een van die meisjes waar ge niet veel over zeggen kunt' (p. 10); of: 'En het vermoeit altijd te schrijven: een vuile gang, een smerige gang. Ge zoudt al schrijvende er direct de kleuren kunnen bijschilderen' (p. 367).

De verteller verwoordt hier niet alleen het dilemma dat de schrijver-schilder Boon zijn hele carrière lang tot een gedreven zoeker en experimentator heeft gemaakt, die fundamentele dualiteit is ook tot in de geringste detaillering van de vormgeving aanwezig. Daarom alleen al verdient *Abel Gholaerts* extra aandacht: het is een boek waarin Boon de mogelijkheden van het vertellen aftast en meteen ook de grenzen van de literatuur verlegt.



## Leon de Winter en Peter Handke

### Vormen van postmodernisme

De bekende Nederlandse schrijver, criticus, columnist en filmregisseur Leon de Winter (° 1954) was in zijn debuutjaren gefascineerd door Duitse literatuur. Zijn eerste werk, gepubliceerd in 1976 onder de titel *Over de leegte van de wereld*, is een verzameling van wat hij 'prozateksten' noemde. In stijl en opvatting zijn ze duidelijk schatplichtig aan of beïnvloed door Kafka. In De Winters eerste roman, *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978), wordt expliciet verwezen naar *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) van Peter Handke. Dat deze vroegste werken afhankelijk zijn van hun modellen is overduidelijk, maar toch zou het onjuist zijn ze te karakteriseren als louter imitatie of als inferieure nabootsing, zoals in de kritiek werd gesuggereerd. De jonge De Winter leunt weliswaar heel sterk op Kafka en Handke, maar het gaat om veel meer dan een pastiche. De Winters latere literaire carrière heeft inderdaad zijn beïnvloedbaarheid bevestigd, maar ze liet ook zien dat de auteur – zelfs indien hij moedwillig vertrekt van literaire voorbeeldteksten – een geheel eigen verteltechniek heeft ontwikkeld en heeft gekozen voor hem typerende, persoonlijk ingekleurde onderwerpen die als laatexistentialistisch omschreven kunnen worden.

Vanaf het begin ervaren De Winters personages het leven als leeg en zinloos. Zij zijn, in de voetsporen van Kafka, vervreemd van hun omgeving. Zij zijn vreemden in een wereld waarin ze hun plaats niet kunnen vinden en waaraan ze geen betekenis kunnen geven. Zij trachten dan ook te ontsnappen aan deze leegte, deze stagnatie. Al De Winters personages vertonen de neiging om te vluchten, een reflectie die ook wel gepaard gaat met een reële vlucht of ontsnapping: zij zijn onderweg, op reis, op zoek naar de zin van het leven; of ze streven een onbereikbare illusie na.

In zijn korte autobiografische roman *Vertraagde roman* (1982), door De Winter zelf in de ondertitel omschreven als 'een reportage', wordt een schrij-

ver geïntroduceerd die een lange reis maakt en verschillende delen van de wereld bezoekt om zijn roman *Hoffman's honger*, de biografie van een diplomaat, voor te bereiden. Deze laatste roman werd intussen inderdaad geschreven door De Winter, en bleek achteraf beschouwd een van zijn voornaamste werken te zijn. *Vertraagde roman* is een zogenaamd zelfreflexief boek, waarin de verteller-schrijver, woordvoerder of alter ego van De Winter zelf, commentaar geeft op zijn eigen werk en zijn ontwikkeling als romanschrijver. Deze korte roman levert dan ook interessante inzichten op in verband met de opvattingen en bedoelingen van de auteur. De jonge vrouw met wie de schrijver een korte relatie heeft in het boek, is een bewonderaarster van zijn eerste roman, het Dürer-boek. Wat deze vrouw waardeert in dit boek is dat het ging 'over iets dat echt belangrijk is', namelijk: 'Werkeloosheid, het vrije-tijdsprobleem, jeugdcriminaliteit'.<sup>1</sup> Dat de schrijver zich nu 'opeens' zou concentreren op het leven van een diplomaat lijkt haar onbegrijpelijk en bovendien interesseert haar dat 'echt geen zak' (ibidem). De schrijver is niet meteen in staat een afdoende antwoord te geven op haar bezwaren; maar later komt hij terug op haar gebrek aan waardering voor het boek dat in wording is. Volgens haar is literatuur 'een soort grensgebied, waar de *aksiemodellen* in theorie konden worden uitgetoetst.' Dat boek ging dus 'over de maatschappelijke werkelijkheid en hoe je daar op reageren kon.'<sup>2</sup> Geconfronteerd met deze kritiek beseft de schrijver plots dat zijn eerste roman niet, zoals de vrouw denkt, in de eerste plaats een voorbeeld was van sociale kritiek, maar dat hij integendeel ontstaan was uit 'uiterst persoonlijke onlustgevoelens' (ibidem). Als dit werd opgevat als 'maatschappelijke factoren' dan was dat alleen het gevolg van 'zijn handigheid als schrijver' (ibidem). In zijn tweede roman, *Zoeken naar Eileen W.*, verschenen in 1981, werden deze persoonlijke gevoelens uitgediept door de plot te profileren tegen de achtergrond van een politiek zwaar beladen atmosfeer in Noord-Ierland.

### *De (ver)wording van de jongere Dürer*

Rekening houdend met de commentaren uit *Vertraagde roman* zou ik willen suggereren dat de vroege verzameling 'prozateksten' en de eerste roman, *De (ver)wording van de jongere Dürer*, niet moeten worden afgedaan als zuivere imitaties van respectievelijk Kafka en Handke, maar dat ze kunnen worden gezien als voorbeelden van expliciete, moedwillige herschrijving van literair

## LEON DE WINTER EN PETER HANDKE

proza. Als zodanig zijn het dan ook voorbeelden van postmoderne teksten. Dit blijkt heel duidelijk als we *De (ver)wording van de jongere Dürer* even van dichterbij bekijken. De roman vertelt een verhaal dat niet alleen is geïnspireerd door Handke, maar ook door *Aus dem Leben eines Taugenichts*, een vrolijk dartelend verhaal van de romantische dichter Joseph von Eichendorff (de naam komt niet voor in de roman van De Winter). In het Dürer-boek worden dus twee sporen van intertekstualiteit gevolgd en gecombineerd.

Eerst moet erop worden gewezen dat De Winter de teksten van Eichendorff en Handke niet op dezelfde manier ‘gebruikt’ of bewerkt. Het verhaal van de ‘Nietdeug’ (nietsnut) is een voorbeeld voor de antiheld Dürer. Hij is onder de indruk van en geïnspireerd door de vrije en zorgeloze levenswijze van de anonieme romantische held, die komt en gaat zoals hij wil in de wijde wereld en uiteindelijk vindt wat hij zoekt: een vrouw en geluk. Dürer, van zijn kant, beslist naar Italië te reizen in de (vergeefse) hoop om een verlossing te vinden uit zijn frustraties.

In het kader van het levensverhaal van Dürer – het verslag van zijn groeiend zelfbewustzijn (zijn ‘wording’) en zijn totale ‘verwording’ eindigend in krankzinnigheid – is de verhouding van het verhaal van Eichendorff en de roman van Handke contrapuntisch. Door zijn lectuur van *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* beseft Dürer dat zijn illusies vals en zijn dromen bedrog waren. De rol van Handke is belangrijker dan die van Eichendorff. Het verhaal van de lieflijke vagebond Taugenichts biedt een archetype voor de onrealistische, romantische aspiraties van de antiheld. Maar het verhaal van de schizofrene moordenaar Josef Bloch in Handkes roman biedt een keerpunt dat de aanzet vormt van de ondergang van het hoofdpersonage. Handkes boek bepaalt niet alleen de afloop, de finale ondergang van Dürer, maar laat ook sporen na in de stijl, de psychologische en filosofische opvattingen van De Winter.

Als criticus heeft De Winter zich op diverse momenten uitgesproken over Handkes werk. In een interview van 1976 gaf hij zelfs toe dat hij in het bijzonder beïnvloed was door Peter Handkes manier om naar de dingen te kijken. Net als Handke probeerde hij, zelfs al in zijn vroegste proza, de lezer te dwingen om ‘anders’ naar de ‘gewone’ of vanzelfsprekende dingen te kijken, door ze vanuit een verschillend perspectief te bekijken:<sup>3</sup>

Een schrijver die mij heel erg heeft beïnvloed wat betreft mijn manier van kijken is Peter Handke geweest. Toen ik zijn boeken las besepte ik opeens dat ik ook op die manier moest schrijven. Ik had

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

altijd wel onbewust vanuit zijn gezichtshoek gedacht en proberen te schrijven, maar nog geen formulering en schrijfstijl gevonden om die invalshoek ook nog te kunnen beschrijven. Maar toen ik Handke had gelezen was die formulering er ook opeens.

De Winter recenseerde Duitse literatuur voor *Vrij Nederland* van 1978 tot 1982. Bij Handke ontdekte hij, naar eigen zeggen, het belang van de ruimte. Ruimte zoals beschreven door Handke, of het nu gaat om landschappen, wegen, flatgebouwen, shoppingcentra, pompstations of een trappenhuizen, is steeds constant omdat ze fundamenteel vervreemdend werkt. Vervreemding is bij Handke niet een psychologisch of sociologisch begrip, maar een concept dat verbonden is met ruimte. Bij dit punt verwijst hij ook zelf naar *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. In de Duitse roman vermoordt de 'onvergetelijke doelman' Jozef Bloch om onduidelijke redenen een vrouw die hij zelfs niet kent. Zijn daad werd niet ingegeven door haat. De criticus geeft als verklaring dat de ruimte waarin Bloch zich bevond de schuldige was, of tenminste de aanleiding ertoe vormde.<sup>4</sup>

Vermits De Winter herhaaldelijk over Handke heeft geschreven was het natuurlijk ook niet moeilijk voor de kritiek om te wijzen op de invloed van zijn Duitse voorbeeld. Zijn uitgever had zelfs het idee een van De Winters teksten over Handke toe te voegen aan de recensie-exemplaren van zijn eerste roman. Bovendien werd Handke ook nog eens op het omslag van het boek genoemd als vergelijkingspunt. *De (ver)wording van de jongere Dürer* is een roman over het conflict tussen de innerlijke en de uiterlijke wereld, zo wordt gezegd, een conflict dat eerder al door Handke werd behandeld, met dezelfde uitkomst: ook bij De Winter wordt de 'held' teruggevoerd naar zijn uitgangspunt: zonder beheersing van de taal, als een dier. De Winter heeft er spoedig spijt van gehad dat hij zo openlijk over zijn bewondering voor Handke heeft gesproken. Hij moest constateren dat zijn roman op een zeer artificiële manier werd vergeleken met Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Er zijn natuurlijk evidente parallellen, maar er zijn ook enkele duidelijke verschillen. De aandacht ging alleen naar de parallellen. De meest opvallende daarvan is natuurlijk dat zowel Dürer als Jozef Bloch te maken krijgen met een toenemende vervreemding. De breuk tussen de buitenwereld en wat zij ervaren wordt zo benauwend dat zij helemaal op zichzelf teruggeslagen worden en uiteindelijk hun omgeving helemaal lijken te negeren. Maar er is ook een duide-



LEON DE WINTER EN PETER HANDKE

lijk en belangrijk verschil in perspectief. In de roman van Handke wordt het hoofdpersoneages beschreven vanuit een vast perspectief, namelijk het personele perspectief met interne focalisatie van Bloch zelf. Zijn gevoelens worden niet geanalyseerd. Door het verhaalverloop heen – zelfs in de scène waarin hij de juffrouw van de kassa van een bioscoop vermoordt – worden zijn waarnemingen nauwkeurig, maar koel beschreven, zonder emotie, door een verborgen, onpartijdige, niet-gedramatiseerde verteller.<sup>5</sup> De focus blijft gericht op het hoofdpersoneage. De Winter ontwikkelt een andere techniek om Dürers toenemende aliënatie te verduidelijken: hij gebruikt een (postmoderne) vermenigvuldiging van het perspectief, een techniek die suggereert en beklemtoont dat het verhaal slechts een reconstructie is van de werkelijkheid en dat één enkele manier van kijken dit onmogelijk kan.

De verteller in *De (ver)wording van de jongere Dürer* is bij het begin van het verhaal niet aanwezig noch gedramatiseerd, maar geleidelijk aan verraadt hij zijn aanwezigheid en komt hij steeds meer op de voorgrond. Aan het eind is het duidelijk dat hij het verhaal manipuleert. Hij voegt fragmenten toe uit Dürers dagboek en getuigenissen van personen die hem ontmoet hebben, zelfs geeft hij even toe dat hij niet weet wat er in werkelijkheid gebeurd is. De geleidelijke introductie van het meervoudig perspectief versterkt door de vormgeving zelf de vervreemding van de ‘held’: de natuurlijke identificatie van de lezer met de (anti-)held wordt progressief ondermijnd en uiteindelijk onmogelijk gemaakt.

Een ander vergelijkingspunt is de houding van Bloch en van Dürer tot de taal. Zowel Handkes als De Winters hoofdpersoneage bevechten hun vervreemding door middel van de taal. Zij proberen wat zij ervaren in woorden uit te drukken, taal is voor hen het enige middel om zich te handhaven in de werkelijkheid. Hier wordt duidelijk dat De Winter direct werd beïnvloed door de taaltheorie van Handke. Het was Handkes betrachting aan te tonen dat objecten taal kunnen worden als gevolg van een bijzondere gebeurtenis, in dit geval de moord.<sup>6</sup> Bloch denkt, of heeft de indruk, dat hij ontslagen is uit zijn baan en wordt gedwongen tot een onophoudelijke interpretatie van tekens, maar zijn onzekerheid wordt nooit weggenomen. De tekens worden beetje bij beetje vastgezet in een verwarrend netwerk, waarbij de werkelijkheid uiteenvalt in fragmentarische ervaringen. Voor Bloch vallen de dingen en de woorden die de dingen aanduiden niet meer samen. Taal heeft haar communicatieve functie verloren.

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

De Winters Dürer kent gelijkaardige vervreemdingsverschijnselen, maar toch is zijn uiteindelijke evaluatie van taal niet pessimistisch. De gelijkenis tussen Bloch en Dürer is in dit opzicht dus slechts partieel. In de openings-scène van de roman is Dürer zeer verward door wat hij ervaart als een stilstand van zijn gedachten, doordat hij niet in staat was de dingen die hij zag te verbinden met woorden. Deze scène, die zijn falen bewijst om zijn gewaarwordingen uit te drukken in woorden, blijft in zijn geheugen gegrift en wordt een leidmotief in het verhaal. Vanaf dit moment – Dürer is net vrijgelaten uit de gevangenis na twee maanden hechtenis wegens joy-riding in een taxi – is hij niet meer in staat de wereld te aanvaarden zoals hij is. Er is niets meer natuurlijk voor hem en hij is vervuld van angst voor wat hem omringt. Toch leert hij langzamerhand namen te geven aan de dingen en daardoor dan ook meer greep te krijgen op de werkelijkheid. Typerend voor De Winter, en anders dan Handke, is dat er een portret ontstaat van een jongeman die gewerd wordt door zijn omgeving en die niet aarzelt zijn gevoelens van weerzin te tonen en uit te drukken. Het leven is een chaos voor hem, werken is zinloos en afstompend, vrijetijdsactiviteiten en televisieprogramma's zijn leeg, en zijn ouders zijn weerzinwekkende figuren – een situatie die herinnert aan Frits van Egters in *De avonden* van Reve. Deze jongeman blijft echter zijn gedachten ordenen en formuleren en vindt troost en steun in de lectuur van Eichendorffs *Taugenichts*, dat wil zeggen in fictie die hem vertelt over een betere wereld. Hij identificeert zich met de Nietsnut en zijn werkelijkheid begint langzamerhand samen te vallen met de fictionele werkelijkheid van het verhaal. Hij geeft namen aan die dingen die hem omgeven door woorden te gebruiken uit de vertelling: kasteel, ruiter, koets, en tot zijn grote verwondering blijken de aldus benoemde dingen op die manier hun afschuwwekkende eentonigheid te verliezen. Met andere woorden: Dürer leeft in een illusionaire wereld, een fictionele of literaire wereld gecreëerd door zijn verbeelding en geïnspireerd door literatuur. In dit boek zijn de grenzen tussen werkelijkheid en verbeelding opgeheven en ook dit is een kenmerk van veel postmodernistische romans. Dat Dürers illusie uiteindelijk een desillusie blijkt te zijn – het Italië van de Nietsnut blijkt geen aards paradijs te zijn, noch een persoonlijk arcadia – is geen argument tegen de impact van woorden bij de held. Integendeel, zijn regressieve en neerwaartse ontwikkeling, het begin van zijn 'verwording' of degeneratie, wordt eveneens in gang gezet door een boek, met name de roman van Peter Handke. Dürer neemt nu de koele, afstandelijke houding

aan die herinnert aan de onverstoortbaarheid en gevoelloosheid van Bloch. Zelfs in de moordscène, die in de roman van De Winter het einde betekent van zijn bestaan als sociaal wezen, blijft Dürer koud en afstandelijk.

Er is duidelijk een grote gelijkenis tussen de taalopvatting van Handke en van De Winter. De – toen nog jonge – Nederlandse romanschrijver vertoont echter niet dezelfde fundamenteel pessimistische visie als die van zijn Duitse model. In zijn volgende werken, *Zoeken naar Eileen W.* (1981) en *La Place de la Bastille* (1981) zullen taal en literatuur, of het eenvoudige vertellen, uitstekende middelen blijken te zijn om betekenis te geven aan de werkelijkheid.

### *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*

Wel kan hier nog gewezen worden op een duidelijke nabootsing van Handke. In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* is er een passage waarin de verteller de ontoereikendheid van de taal aantoont door beelden of afbeeldingen weer te geven van de objecten die door Bloch worden waargenomen.<sup>7</sup> De Winter doet iets gelijkaardigs, zoals al door Boomsma werd opgemerkt. Waar de benoemingsdrift van Jozef Bloch zo ver gaat dat er tekeningetjes verschijnen voor de woorden ‘tafel’ en ‘stoel’, neemt De Winter in zijn boek een tekening op van een rijtje ramen.<sup>8</sup> Het komt voor in een passus waar gedetailleerde en geconcentreerde observatie aan de orde is, maar die heeft in de roman niet de structurele functie om de ontoereikendheid van de taal aan te tonen. Bij Handke toont deze bladzijde aan dat taal zelfs voor de verteller haar referentiële of verwijzende functie verloren heeft: ‘zelfstandige naamwoorden die voorwerpen aanduiden zijn vervangen door tekeningetjes’.<sup>9</sup> Bij De Winter gaat het om de dwangmatige behoefte van de held om woorden te vinden die hem in het reine doen komen met de werkelijkheid. Als de woorden tekortschieten – zoals dat gebeurt in de eerste scène en in de laatste scène, waarin de held weigert nog te spreken –, dan is dat een uiting van zijn ongenoegen en van zijn onvermogen de wereld te aanvaarden zoals hij is. De Winter problematiseert de ontoereikendheid van de taal niet op zich.

Het vroege, experimentele proza van De Winter werd niet algemeen als postmodernistisch beschouwd. Wel noemde Douwe Fokkema zijn naam in een opsomming van postmodernisten in Europa:

I would argue that in Europe Postmodernist devices are employed in contemporary Italian literature (Italo Calvino), German and Aus-

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

trian literature (Peter Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard, Peter Rosei) and Dutch and Flemish literature (Willem Frederik Hermans, Gerrit Krol, Leon de Winter, Hugo Claus? Ivo Michiels?)<sup>10</sup> It is generally accepted now that the *nouveau roman* can be subsumed under the umbrella of Postmodernism and there is no doubt about Calvino [...], but the inclusion of recent literature in German, Dutch and possibly other languages is rather new.<sup>11</sup>

In zijn beschrijving van de verschillende postmoderne technieken brengt Fokkema ook *De (ver)wording van de jongere Dürer* onder bij de categorieën ‘duplication of texts (reference to earlier text: device of the “palimpsest”’ en ‘enumeration (or: inventory).’<sup>12</sup> De roman wordt hier dus in de categorie ‘postmodern’ ondergebracht op grond van de ‘duplication’ of verdubbeling, in latere studies meestal herschrijving genoemd. Het ‘verwerken’ van Handke en Eichendorf of de verwijzing naar vroegere teksten is inderdaad zeer opvallend, maar het gebruik van de ‘inventaris’ of opsomming is minder evident.

Elrud Ibsch daarentegen, vertrekt bij haar bespreking van het postmodernisme in de Nederlandse letterkunde,<sup>13</sup> van de bevinding dat postmoderne prozaschrijvers in (Noord-Nederland) zich duidelijk onderscheiden door hun voorkeur voor het herschrijven van sommige genres uit de literaire traditie, zoals de historische roman, de detectiveroman, de streekroman en het sprookje. Maar bij de behandeling van deze vormen van permutatie, intertekstualiteit of palimpsest beperkt zij zich tot romans van J.F. Vogelaar, Louis Ferron, Willem Brakman, Cees Nooteboom en Gerrit Krol. Het is duidelijk dat het lijstje van Ibsch representatief is, maar dat het gemakkelijk uitgebreid kan worden door er (onder meer) Leon de Winter aan toe te voegen (en nog een paar Vlaamse auteurs, onder wie vooral, en zeer nadrukkelijk, Hugo Claus). Het onderwerp zelf van zijn vroege proza en zijn algemene visie spreken hier voor zich. Het besef van hopeloosheid en de passiviteit, de onmacht, desillusie en levensmoeheid kunnen kenmerkend worden genoemd voor De Winter en voor zijn voorbeeld Peter Handke, maar het zijn, ongetwijfeld, ook de gemeenschappelijke en wijdverspreide thema's van het postmodernistische proza.

In de discussies over postmodernisme werd steeds grote nadruk gelegd op het proces en op de voorlopigheid of onzekerheid van iedere werkelijkheidsweergave. Linda Hutcheon bijvoorbeeld, stelt in haar *A Poetics of Postmoder-*

LEON DE WINTER EN PETER HANDKE

nism dat zij koos voor de 'ize'-vorm van enkele termen ('theorize', 'contextualize' enz.) juist 'to underline the concept of *process* that is at the heart of postmodernism.'<sup>14</sup> Het thematiseren van de ontoereikendheid en onvolkomenheid van iedere poging om de werkelijkheid in taal weer te geven en het gebrek aan waarheid, de onvoltooidheid van deze onderneming markeren juist de overgang van modernisme naar postmodernisme. In deze overgang wordt de utopische gedachte – de idee dat Waarheid en Zekerheid te bereiken zijn – afgezwakt of liever: uitgesloten. Als de weergave van de werkelijkheid al mogelijk zou zijn, dan is dat een voorbeeld van wat McHale de 'ontologies of fiction' heeft genoemd<sup>15</sup> en bovendien is het een voorstelling die wordt geproblematiseerd. McHale stelt dat het postmoderne schrijven 'ontologisch' is: het gaat slechts om de presentatie van mogelijke zijnsvormen, de wereld die wordt oproepen is slechts een mogelijke wereld en de bedoeling van die constructie is vragen te stellen rond deze vormen van zijn. Wat dan juist de status is of zou kunnen zijn van deze fictieve, opgeroepen wereld, is een veel gestelde, nooit definitief te beantwoorden vraag.

Dat het vertellen van een verhaal, zowel in fictie als in geschiedschrijving, slechts één van de vele mogelijke, tentatieve en conventionele (re)constructies is van de werkelijkheid, is een centraal thema zowel in *Zoeken naar Eileen W.* als in *La Place de la Bastille. Vertelling* van Leon de Winter. Beide romans zijn verschenen in 1981.

### *Zoeken naar Eileen W.*

*Zoeken naar Eileen W.*, De Winters tweede roman, lijkt logisch in het verlengde te liggen van *De (ver)wording van de jongere Dürer*. Ook hier onderneemt het hoofdpersoonage een tocht die een concretisering is van zijn ideologische queeste – een zoeken naar samenhang van en in de werkelijkheid. In *Dürer* bleek deze zoektocht naar een samenhangend ideologisch systeem zinloos te zijn, 'omdat er geen samenhangen bestaan die het lijden kunnen opheffen.'<sup>16</sup> Daarom houdt Dürer op met spreken. Hij plooit volledig op zichzelf terug en geeft elke poging tot communicatie op. In *Zoeken naar Eileen W.* zet De Winter een gelijkaardige hoofdfiguur neer, die alle verhalen waarin hij kon geloven verloren heeft: 'waar het mij om ging in dat boek [...] is dat ik iemand wilde creëren, die *geen* verhalen meer had waar hij in kon geloven. Een behoefte, een algemeen menselijke behoefte denk ik, aan mystiek, aan een

metafysische vraag: lot, toeval, noodzaak. Daarom heb ik hem een verhaal laten verzinnen.<sup>17</sup> Dit is evident een echo van de bekende constatering van Jean-François Lyotard, die de term postmodernisme in Europa introduceerde (*La condition postmoderne* (1979) en daarbij stelde dat de grote verhalen, 'les grands récits' die in het verleden een verklarend wereldbeeld aanboden, nu afgebrokkeld of verdwenen waren.

Het verhaal dat wordt 'verzonnen' door het naamloze hoofdpersonage, die een antiquair is in Londen, zit vol onzekerheden en zwarte gaten. Het is een geschiedenis waarin hij delen reconstrueert van het leven van een jong Iers meisje, dat hij toevallig ontmoette en dat plots op een mysterieuze wijze was verdwenen. De vertelling van dit verhaal (in het verhaal) is expliciet zelfreflexief: constante 'frame-braking' of doorbreking van het vertelniveau maakt duidelijk dat het om een constructie gaat van wat had kunnen gebeuren.

Deze 'mogelijke' representatie – via het nadrukkelijke en frequente gebruik van formuleringen als 'mogelijk vond toen het volgende plaats'; 'over meer dan deze voorstellingen beschik ik niet'; 'zo iets kan zich voorgedaan hebben. Laten we zeggen dat het zich heeft voorgedaan' – blijkt echter filosofische implicaties te hebben. De verteller probeert daarbij de vervormingen van het geheugen onder controle te krijgen en lijkt te geloven – net zoals dat het geval was met Dürer in de eerste roman – dat taal en zinnen slechts middelen zijn om vat te krijgen op de tijd: 'Slechts de beschrijving van die gebeurtenissen bestaat, al het andere is illusie.'<sup>18</sup> Verhalen vertellen betekent dus: verklaren, zin geven of zoeken. De verteller zegt dan ook dat hij 'verlangde naar de troostende verheldering van een verhaal' (ibidem, p. 82-83). Het verhaal creëert immers de illusie van een systeem, van samenhang en is als zodanig het enige waarop vertrouwd kan worden.

### *La Place de la Bastille*

In *La Place de la Bastille* vinden we dezelfde houding tegenover de werkelijkheid, maar dan uitgebreid tot de historische werkelijkheid. Het hoofdpersonage is een jonge historicus die een boek schrijft over de vlucht van Lodewijk XVI. Reeds tijdens zijn studie werd hij aangetrokken tot hypothetische gevallen, tot wat 'model-building' werd genoemd, want op die manier 'ontstond een adembenemend spel met onberekenbare uitkomsten.'<sup>19</sup> Hij was gefascineerd door de gedachte dat de loop van de geschiedenis er helemaal anders uit

had kunnen zien – opvattingen die zeer vertrouwd klinken in het kader van de postmoderne geschiedfilosofie. Geschiedenis bestaat voor hem uit subjectieve uitspraken, gedaan door individuen met persoonlijke voorkeuren en afwijzingen. Geschiedenis, met andere woorden, is ook ‘slechts’ verhalen vertellen, een ‘kunstmatige en toevallige ordening’ (ibidem, p. 20).

Vanuit een technisch standpunt zijn *Op zoek naar Eileen W.* en *La Place de la Bastille* minder origineel of minder afwijkend van de traditionele manier vertellen dan de Dürer-roman. Van de verteller uit *Vertraagde roman* weten we dat hij de ingewikkelde verteltechniek van de Nederlandse schrijvers van de ‘nouveau roman’, zoals J.F. Vogelaar, afwees. Hij beperkt zichzelf tot het knippen of snijden in de chronologie. Dat is tenminste wat hij in twee boeken heeft gedaan ‘omdat de hoofdpersonen daarvan op zoek zijn naar een afgerond verhaal.’<sup>20</sup>

De conclusie kan zijn dat de ouder wordende De Winter of de ‘rijpere’ schrijver zich helemaal heeft afgekeerd van gesofistikeerde technische experimenten. In de context van de Nederlandse roman brengt deze positie hem in de buurt van de groep rond het tijdschrift *De revisor*, zoals Carel Peeters al heeft aangegeven.<sup>21</sup> Het gaat om schrijvers die het directe realisme verwerpen maar toch verhalen vertellen met herkenbare personages en karakters. De invloed van hun gematigde experimenten met de romanvorm is sinds lang verdwenen. En De Winter zelf, altijd vooraan en als criticus ook zeer goed op de hoogte van recente ontwikkelingen, blijkt de opmerkingen in de literaire kritiek ernstig te hebben genomen: hij heeft afstand genomen van alle gesofisticeerde technische snufjes en is ‘teruggekeerd’ naar een meer klassieke of traditionele vertelwijze. Sinds 1982 heeft hij zich ook gedistantieerd van Peter Handke.<sup>22</sup> Deze evolutie was overigens intern in zijn werk *in nucleo* al aangegeven. Zoals in het begin van dit hoofdstuk werd aangegeven is er in *Vertraagde roman* (1982) bovendien ook al sprake van kritiek op het ontbreken van ‘de maatschappelijke werkelijkheid en hoe je daar op reageren kon.’

Intussen is het postmodernistische proza in het algemeen over zijn hoogtepunt heen, is er zelfs al sprake geweest van het postpostmodernisme en is ook dat alweer voorbij. In het toonaangevende handboek van Bart Vervaeck over *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*<sup>23</sup> werd overigens de opvatting ontwikkeld dat postmodernisme niet een tijdgebonden stroming in de literatuur zou betekend hebben en dus geen temporele situering is, maar een geheel van kenmerken, ideeën zowel als vormprincipes, waardoor de

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

moderne (in de zin van eigentijdse) roman zich onderscheidt van het proza van het modernisme. Zo zijn er inderdaad vele (post)modernismen denkbaar en kan de term gehanteerd worden om een bepaalde visie op de wereld en een gevarieerd geheel van terugkerende experimentele technieken te beschrijven die voorkomen bij onderling zeer verschillende auteurs. Zo blijkt ook dat elke auteur weer op een andere manier postmodernistisch kan zijn. Maar duidelijk is wel *De Winter* de postmoderne ideeën en formele snufjes achter zich heeft gelaten en heeft gekozen voor ‘hard-boiled’ plot-verhalen, getuige nog zijn *VSV* (2012). Over een andere mogelijkheid, de keuze voor wat Thomas Vaesens in zijn *De revanche van de roman* (2009) het ‘laatpostmodernisme’ heeft genoemd, hebben we het hierna nog in de hoofdstukken over Stefan Hertmans.



## Louis Ferron: gefascineerd door het kwade

### Meerduidigheid en omkeerbaarheid in *Hoor mijn lied, Violetta* (1982)

‘Aan waarden en waarheden heb ik geen boodschap,’ zo stelde Louis Ferron in zijn essaybundel *De hemelvaart van Wammes Waggel*. Immers: ‘Achter iedere waarheid schuilt een tegengestelde waarheid en iedere waarde is ontstaan uit haar tegendeel. De wereld is een ál te doorzichtig geschilderd decor en de spelers vallen ál te vaak uit hun rol of menen daarentegen juist dat hun rol iets met de werkelijkheid gemeen heeft. De werkelijkheid van, pakweg, de laatste tweehonderd jaar is een voorgegoochelde fictie, een droefmakend zootje dat alleen nog maar boeit door zijn hoge kitschgehalte. Niets is nog iets. Schijnbare substantie wordt gesuggereerd door een omhaal van woorden en gebaren. Dat aan te tonen was mij voldoende.’<sup>1</sup>

Deze intentieverklaring, vastgelegd naar aanleiding van de tekstbewerking die hij maakte van de *Mattheus Passie* van Bach (met muziek van Louis Andriessen uitgevoerd in 1976) en waarmee hij juist duidelijk wilde maken ‘dat niets duidelijk is in deze wereld en alles dubbelzinnig’, is zonder meer van toepassing op het geheel van Ferrons werk. De uitspraak bevat alle ingrediënten die in essentie kenmerkend zijn voor zijn romanwereld: dé waarheid bestaat niet, want de (historische) werkelijkheid bestaat niet, ze is fictie (en andersom), en deze werkelijkheid is een kitscherig theater (decor) waarin de mens een onvaste en onbestembare rol speelt. Elders heet het: ‘ik ben een liefhebber van het larmoyante, alles onthullende, want niets zeggende gebaar’ (p. 207).

## Postmodern

Het zijn elementen die vanaf de jaren 1980 als ‘postmodern’ werden omschreven; Ferron werd inderdaad een van de meest prominente vertegenwoordigers van het postmodernistische proza in de Nederlanden. De behoefte aan verhoogde dubbelzinnigheid en raadselachtigheid, zo typerend voor Ferrons artistieke credo, was meteen al duidelijk in zijn eerste prozawerken, de zogenaamde ‘Teutoonse’ trilogie waarmee hij een eigen positie in de Noord-Nederlandse literatuur van de jaren 1970 heeft ingenomen: een positie die verwant is met die van Jeroen Brouwers en Gerard Reve, tussen de realistische, de romantisch-decadente en de academisch-ambachtelijke tendensen in.<sup>2</sup> De drie romans: *Gekkenschemer* (1974), *Het stierenoffert* (1975) en *De keisnijder van Fichtenwald* (1976) kunnen juist door deze uitgangspositie geen ‘echte’ historische romans zijn. Ferron gaat weliswaar uit van de historische werkelijkheid – respectievelijk het Duitsland van Bismarck, Ludwig II en Wagner, de geschiedenis van het Duitse rijk na de Eerste Wereldoorlog en de explosie en ondergang van het fascisme tijdens en kort na de Tweede Wereldoorlog – maar *de* werkelijkheid is in deze ‘perverse trilogie’ slechts een schijnwereld.

In een interview met J. Diepstraten en S. Kuyper verklaarde Ferron het zo: ‘Het is mijn enige bedoeling de grenzen tussen fictie en werkelijkheid voortdurend zwevend te houden, en de spanning tussen wat ik bedenken en de werkelijkheid waarop het gebaseerd is steeds in een heel wankel evenwicht te houden. Opdat het steeds omkeerbaar is.’<sup>3</sup> Daardoor ook is het ‘gewoon’ dat in Ferrons boeken figuren uit verschillende tijdperken *tegelijk* aanwezig zijn en dit zonder dat ze zich verbazen over hun (onmogelijke) samentreffen. De verbazing of verbluffing ontstaat alleen bij de lezers: Ferron wil inderdaad over de mensen heen walsen, hen overdonderen.

Omkeerbaarheid, dubbelzinnigheid, polyvalentie: het artistieke procedé heeft te maken met Ferrons visie op de geschiedenis van de mensheid. Hij is gefascineerd door het kwade, het slechte, het verval, omdat hij decadentie ook symptomatisch acht voor de ‘man van nu’. Vandaar het steeds opnieuw uitbeelden van een afbrokkelende samenleving, van een tijdperk van ondergang en absolute verwarring: ‘de schoonheid van het verderf, van het verval, van het slechte, dat is bij mij te vinden.’<sup>4</sup> Net als Rimbaud had hij ‘de neiging om van alle smerigheid te proeven om te kijken tot hoever je kunt gaan.’ Vandaar ook

## LOUIS FERRON: GEFASCINEERD DOOR HET KWADE

zijn sympathie voor ‘het monsterschap’ van Louis-Ferdinand Céline – ‘die hield zich ook met vuil bezig.’<sup>5</sup>

Het ‘vuil’ waarop Ferron zich in het bijzonder heeft gefixeerd is de geschiedenis van het fascisme, ‘een van die aanvankelijk onschuldig ogende vormen van cabaret.’<sup>6</sup> Dit fascisme, voor Ferron een ‘schijnwereld’ die hij wil aftasten, is volgens hem niet een politiek verschijnsel maar is, evenals ál het kwade, algemeen-menselijk: het zit in de karakterstructuur van de mens, het heeft een individueel-psychologische basis. Het fascistische denken, dat in de mens zelf zit, wordt echter in de hand gewerkt door de staatkundige en maatschappelijke constellatie.<sup>7</sup> Bovendien wordt de agressiviteit van het individu, zijn primitieve hang naar macht, bepaald door zijn meest elementaire aandriften: door de alles ontluisterende seksuele impuls. Ferron ‘zweert’ bij Freud.

Wat Ferron met zijn trilogie meer concreet probeerde aan te tonen is het verband tussen de huidige ontwikkelingen en het negentiende-eeuwse Duitse romantische (dit is: decadente) denken dat de bron vormt, aan de oorsprong ligt van het twintigste-eeuwse fascisme. Deze kijkt op de geschiedenis en op de mens zal de basis blijven van al zijn verder werk, dat dan ook een sterke thematische eenheid of samenhang vertoont. De ideeën van de kleine man – meestal is dat een psychisch gestoorde figuur, een underdog, een ‘dommerik’ of een gevaarlijke dwaas – nemen bepaalde vormen aan door de historische omstandigheden, waarop hij overigens niet de minste vat heeft: de ‘omringende machten’, de ‘heren’ blijven vreemd, onaantastbaar, overweldigend.

Na het drieluik, waarin deze hele problematiek al breedvoerig, pathetisch en met verblindende effecten werd uitgewerkt, onderging de centrale thematiek nogal wat verschuivingen. *Turkenvespers* (1977), een schitterende en zeer ‘zwevend’ gehouden montage rond de figuur van Kaspar Hauser, was toegespitst op het identiteitsprobleem van de hoofdpersoon en gesitueerd in het *fin de siècle* in Wenen. De rol van het theater werd er al (anachronistisch) overgenomen door de film, die een essentiële betekenis zou krijgen in *De ballade van de beul* (1980). Hier is de intrige gebaseerd op een filmscenario, hoofdpersoon is Howard, zoon van Kaspar Hauser, maar de locatie is Amerika, het irreële Amerika van de western. De vermenging van fictie en werkelijkheid is dus opnieuw compleet.

De roman die tussen de Hauser-boeken in verscheen, *De Gallische ziekte* (1979) was overzichtelijker, maar miste de spanning tussen het individu en de

historische realiteit: het boek kan gelezen worden als een weliswaar fraaie, maar weinig overtuigende mozaïekconstructie van citaten en literaire verwijzingen. Antony Mertens had het in zijn recensie in *De Groene Amsterdammer* zelfs over een palimpsest en interpreteerde het boek naderhand als een spel met citaten, primitieve vorm van intertekstualiteit, veeleer dan een werkelijkheidsuitbeelding.<sup>8</sup> Het historische kader was wel weer aanwezig in *Plicht!* (1981), gesitueerd in Duitsland op het moment dat het rijk van de Hohenzollern plaats maakt voor de Weimarrepubliek (vgl. het middendeel van het eerste drieluik). Hier zijn er echter twee hoofdfiguren, types die aanvankelijk de nietzscheaanse twee-eenheid van heer en knecht of meester en slaaf representeren en het Pruisische plichtsbewustzijn becommentariëren. In de loop van het verhaal – dat in feite een aaneenschakeling van betogen is – worden de rollen omgekeerd: het is althans niet meer duidelijk wie de meester is en wie de knecht.

### *Hoor mijn lied, Violetta*

Meerduidigheid en omkeerbaarheid vormen ook de centrale idee in *Hoor mijn lied, Violetta* (1982), waarin Ferron voor het eerst vrij direct naar zijn eigen, autobiografische achtergrond teruggrijpt.<sup>9</sup> De ‘omkering’ van de begrippen goed en kwaad met betrekking tot het fascisme kan immers begrepen worden vanuit het zoeken niet alleen naar de motieven die ‘de kleine man’ bewegen, maar ook, tegelijk, naar de eigen wortels. Ferrons (Duitse) vader sneuvelde in dienst van de Wehrmacht aan het oostfront; door zijn (Nederlandse) moeder werd de knaap aan zijn lot overgelaten. Als kind groeide hij op bij zijn grootmoeder van vaderszijde (in Bremen) en van moederszijde (in Haarlem), later ook in verscheidene tehuizen. Deze vroege verwezing en het ‘fout’ geachte verleden lieten eerder al duidelijke sporen na en liggen duidelijk aan de basis van *Hoor mijn lied, Violetta*. Ferron zelf verklaarde in 1980 in dit verband: ‘In mijn behoefte dit verleden te herwinnen zal zich de natuurlijke neiging voordoen dit “foute” te herijken.’<sup>10</sup>

Met dit ‘herijken’ staat Ferron overigens niet alleen. *Hoor mijn lied, Violetta* verschijnt in een periode waarin de literatuur over de oorlog een opvallende bloei kent en waarin juist, naast de ‘gewone’ aandacht voor de slachtoffers van de Duitse overheersing en de heldendaden van het verzet (*De aanslag* van Mulisch; *Langzame dans als verzoeningsrite* en *Enige reizen dienden niet er*

## LOUIS FERRON: GEFASCINEERD DOOR HET KWADE

zake van Hellema), pogingen naar voren komen om ook het verleden van de 'andere' kant in kaart te brengen: getuige de *faction*-roman *Montyn* van D.A. Kooiman, getuige het succes van het door de Haagse Comedie opgevoerde *Goed* van C. Ph. Taylor, zelfs van *Het verdriet van België* van Hugo Claus. Het oplevende neo-fascisme enerzijds en de zwaar drukkende oorlogsherinneringen van hen die de gruwelen hebben ondergaan en soms ternauwernood overleefd anderzijds, geven aanleiding tot een nieuwe polarisatie: het verleden is actueler dan ooit. Maar hoe dan ook: de neiging bestaat om de politieke waarden 'goed' of 'fout' om te keren en de absolute tegenstelling van de morele termen te relativiseren. Het is een context waarin Ferron, gezien het werk dat al voorafging, zich juist zeer goed voelt. 'Neem', zegt hij in een interview naar aanleiding van het boek, 'de burger in bezet gebied die niet eens om idealistische redenen maar om puur lijfsbehoud meedoet met de bezetter. Ik denk dat je zo'n hele situatie pas goed kunt snappen als je ook in de motieven van een dergelijk persoon probeert in te leven. Want wij schrijven natuurlijk altijd de geschiedenis vanuit de overwinnaar en dat levert op den duur een wat eenzijdige blik op het hele probleem op.'<sup>11</sup>

Het resultaat van deze omkering is bij Ferron één lange, genadeloos nihilistische monoloog geworden, rancuneus zelfbeklag van een weduwnaar, ex-leraar Duits en ex-collaborateur Charles Rethel. Deze centrale figuur is, zoals meestal bij Ferron, een anti-held en een gevaarlijke dwaas die niet weet – of doet alsof hij niet begrijpt – wat er rondom hem aan het gebeuren is: het enige wat hij voor ogen heeft is het geluk van zijn vrouw, de opvoeding van hun kind. Hij pleit dan ook onschuldig. Ook hier weer is het volgehouden beperkte ik-perspectief verteltechnisch het middel bij uitstek om aan te tonen dat de 'gewone' man, die het gebeuren van anderen af bekijkt – Ferron noemde dit zelf het kikkerperspectief – geen inzicht heeft in de onaantastbare omringende machten waardoor zijn lot wordt bepaald. Deze op zich al onbetrouwbare of ongeloofwaardige verteller is hier bovendien een verzuurde, zeurige ouweheer, die sommige van zijn herinneringen zelf bestempelt als dromen of lulkoek, 'niets dan spinsels van een oude man' (p. 19).<sup>12</sup> Maar het verhaal van Rethel, met zijn vermenging van waarheid en leugen, van feiten en dromen, is één overrompelende tirade, vaak burlesk aangezet en cynisch geladen, steeds ruw, vergroevend, ontluisterend. Zijn wereld wordt beheerst door bloed, blubber en stront – voorwaar geen aantrekkelijk beeld: de aarde niet een tranendal maar een open riool, de mens 'niets dan vuiligheid en

VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

drek'. Deze visie op de mens past in de lange rabelaisiaanse traditie van het groteske, zoals die werd omschreven door Bachtin.<sup>13</sup>

Het verbazingwekkende bij dat alles is wel dat Ferron erin geslaagd is, via deze onwaarachtig overtrokken, hyperbolisch verkleurde visie op de feiten toch een aanvaardbare 'andere' interpretatie van het verleden voor te stellen. Het lot van Rethel, die zich zijn leven lang 'beduveld' en 'op z'n ziel getrap' heeft gevoeld en sterk op weg is een rabiante gek te worden, wordt zó gepresenteerd dat bij de lezer indien niet een zekere sympathie, dan toch enig 'begrip' kan ontstaan: duidelijk wordt in ieder geval dat Rethel, de collaborateur en verrader, hier de intellectueel-underdog, de vertrapte is, en dus het slachtoffer van de omstandigheden.

Het ondergraven van waarden en waarheden begint al bij de typering van Rethel zelf, die – op één passage in de hij-vorm na – steeds in de ik (en wij-)vorm aan het woord is maar alvast drie verschillende versies ('en heel wat onzin') over zijn eigen achtergrond opdist. Dat hij bewust of moedwillig een loopje met de (of sommige) feiten wil nemen, wordt ook expliciet vermeld. Over Martha, zijn vrouw, zijn ongeluk, zijn obsessie, blijft hij steeds met vele varianten dezelfde platvloerse waarheid beweren: zij was de dochter van een trompetter en een hoer, dáár blijft hij bij. Maar over zichzelf is hij minder apodictisch: 'ik, ach, ik mag er graag wat op los fantaseren; kwestie van een frutsje hier, een toefje daar' (p. 78) en: 'geloofwaardigheid speelt in mijn leven geen enkele rol meer' (p. 186). Het wereldgebeuren (beheerst door het oorlogvoeren) is immers theater. De lezer is meteen gewaarschuwd.

Toch is deze lange pathetische monoloog door zijn overdreven effecten zelf indrukwekkend. Het pathos is nergens gemilderd door ironie, alleen verhevigd tot soms pijnlijk lachwekkende proporties, maar juist dit theatrale gebaar kan de toeschouwer boeien: niet alleen de wereld is een poppenkast, ook degene die de wereld beschrijft is ostentatief poppenkast aan het spelen. Ook letterlijk: Rethel gaat als oude man op stap met een tweewieler (boodschappenwagentje) waarin hij 'voorwerpen' bij elkaar zoekt. Bij zijn aldus aangelegde verzameling hoort ook een tv-ombouw waar hij regelmatig zijn kop doorsteekt. Het beeld van de 'show' zet zich op alle vlakken door.

Het gaat echter, op alle niveaus en zoals steeds in de boeken van Ferron, om een bijzonder tragische, droeve vertoning. Aanleiding tot het noteren van zijn herinneringen is voor de zeventigjarige Rethel de mededeling dat zijn dochter Elsa – met haar 'veel vlees, donders veel vlees' vooral het kind van

## LOUIS FERRON: GEFASCINEERD DOOR HET KWADE

haar moeder, Martha – zwanger is, en dit terwijl ze ook al ‘op leeftijd’ is. Voor Rethel betekent dit dat het ‘allemaal *niet voor niets*’ is geweest, en dus: ‘Wat zal ik mijn geschiedenis nog langer verbergen?’ (p. 11)

Na deze scenische opening (het gesprek vader-dochter met het belangwekkende nieuws van de zwangerschap), ‘vertelt’ Rethel zijn herinneringen in een soort mondelinge situatie – een illusie die niet alleen wordt gecreëerd door zijn theatrale vertoon maar ook door de steeds opnieuw interfererende flitsen herinnering aan de ‘klas’ waar hij als leraar vóór stond en die hij, altijd al een voorstander van orde en van een geordende samenleving, streng en autoritair in de hand hield. Deze korte fragmentjes vormen dan een scherp contrast met de alles overheersende en bedrukkende herinneringen aan Martha, naast wie hij gewoon een onbenul was.

Rethels verhaal wordt – met een techniek die herinnert aan het associatieve vertelprocedé van Jeroen Brouwers, gebaseerd op herhalingen en parallellen – verspreid over verschillende hoofdstukken en over een tijdsspanne van negen maanden: de duur van Elsa’s zwangerschap. Twee tijdsdimensies lopen in het bewustzijn van de oude man door elkaar heen: hij wordt afwisselend belaagd door de spanningen van het heden, de onhebbelijkheden en de opdringerigheid van zijn omgeving nu, en door zijn herinneringen, door de verschillende fasen van zijn verleden die hij alle van zich af wil zetten: ‘Ik verzamel dingen die ik aardig vind, dat houdt me er vanaf me met herinneringen bezig te houden die al vervlogen zijn en die me, voorzover ik ze nog kan opdiepen, een gevoel van walging jegens mezelf bezorgen’ (p. 40).

Maar geleidelijk aan worden de herinneringen opdringeriger en pijnlijker. Naarmate Elsa’s zwangerschap vordert voelt hij zich op een onredelijke manier in de steek gelaten en dringt de periode van háár geboorte en Martha’s zwangerschap zich levendig in zijn geheugen op: ‘voor de toekomst van het kind’ en zonder een bewuste keuze te maken – zijn lot zal later worden toegeschreven aan zijn gebrek aan politiek bewustzijn – had hij vóór hij ‘het goed en wel wist’ al een ‘lidmaatschapskaart van de Nederlandse Unie’ op zak. Ook het feit dat Martha hoereert met de Ortskommandant en met de nieuwe orde wordt in hetzelfde licht bekeken: ‘Omdat het kind niks te kort mag komen en we het alle kansen moeten geven die er voorhanden zijn’ (p. 46). Bij deze visie hoort als ‘natuurlijke’ aanvulling een bijtend spottende voorstelling van de ‘helden’ van het verzet, het geheel duidelijk gelokaliseerd in Haarlem en verwijzend naar de plaatselijke, ‘feitelijke’ geschiedenis. Het oorlogsverleden is

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

geen ‘op zichzelf staande epoque’, zo wordt verder geargumenteed: ook wat voorafging en wat erop volgde moet worden bekeken. Ook zijn er herinneringen aan andere, vroegere liefdes – indicaties van Rethels hang naar zuiverheid en deftigheid: vóór hij in Martha’s klauwen viel had hij een verhouding met de keurige, preutse Juffrouw Rienstra en, dààrvoor nog, met het meisje Jantien dat hem in de liefde inwijdde.

Helemaal op dreef komt het verhaal echter pas ongeveer halfweg het boek: dan worden de obsessies van de oude man vermenigvuldigd en ten top gevoerd. Door zijn dochter acht hij zich vernederd (tot *clown* gedegradeerd en overbodig), de herinnering aan Martha fixeert zich op haar laatste levensjaren, dat is een lange periode van ziekte en verval (‘ze was een bezoeking’, die vrouw, maar: ze heeft het kind gered) en de herinnering aan het oorlogsverleden graaft in de vernederende jaren *na* de oorlog. Broksgewijs komen hallucinante taferelen te voorschijn waarin de vlucht wordt opgeroepen, met het nauwelijks vier jaar oude kind en een propvol geladen kinderwagen, onder meer op een trein die aangerand wordt en later in het gezelschap van een peloton Duitse soldaten die allen over Martha heen rijden terwijl Rethel voedsel zoekt in het dorp – een pointe volgend op een scène waarin Rethel, een dierenvriend, met eigen handen een hond doodt, hierbij luidkeels zingend ‘Hör mein Lied, Violetta, hör mein Lied das zu dir fleht’ (het lied van de titel) zingend. Zijn verdere vlucht, alléén met het kind dat hem in Duitsland zal worden afgenomen en de opeenvolgende afschuwwekkende, mensonterende toestanden waarin hij terechtkomt, worden breedvoerig, met geuren en kleuren beschreven, evenals zijn latere leven met het ‘beestmens’ Martha, die hij in de meest dubbelzinnige haat-liefdeverhouding trouw terzijde blijft staan: ‘Zelfs dat ze van ons leven zo’n afzichtelijke puinhoop heeft gemaakt mag haar niet worden aangewreven’ (p. 208).

Het verhaal, met zijn verschillende tijdsdimensies, krijgt een verrassende maar nadrukkelijk verholde ontknoping. Op het moment dat zijn dochter ‘haar laatste maanden’ ingaat, haalt Rethel de herinnering op aan ‘hoe we Elsa terug hebben gekregen’. Deze ‘feiten’ worden versluierd weergegeven door ze te presenteren als een reeks mogelijkheden of dubbelzinnigheden. Aan Martha – die langer moest ‘zitten’ dan hij – heeft hij verteld dat ze Elsa terugkregen ‘met behulp van de autoriteiten’, maar tegelijk twijfelt hij of hij wel terug is geweest naar ‘dat land’ waar hij Elsa verloren heeft. De onduidelijkheid gaat nog verder: ‘Het zou ook iets ongeloofwaardiger in zijn werk hebben kunnen

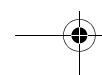
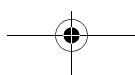
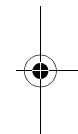
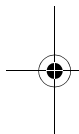
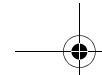


## LOUIS FERRON: GEFASCINEERD DOOR HET KWADE

gaan' (p. 227) – een bedenking die wordt gevolgd door een verhaal over het meenemen van een op Elsa lijkende vier jaar oude kleuter uit een in Duitsland rondzwervende kinderbende. Maar in een vorig hoofdstuk (19) is inmiddels al gebleken dat Rethels laatste zekerheden (dat wil zeggen: zijn illusies) aan het afbrokkelen zijn. Het kind van Elsa laat op zich wachten, en dit terwijl hij juist tot het inzicht komt: 'wij leven toch slechts van de illusie dat ons leven zin krijgt in ons nageslacht?' (p. 220). Bovendien begint Martha vanuit haar graf, 'in haar juridische emanatie', te spoken: ze hadden een *stilzwijgende* overeenkomst, waarin 'nogal wat ontbindende voorwaarden' zaten. Door deze gegevens te combineren kunnen de slotbladzijden zó geïnterpreteerd worden: Elsa leefde slechts in de *droom* van Martha en Rethel en Elsa's echtgenoot Fred heeft helemaal nooit bestaan. Toen namelijk Martha en Rethel het kind kwijtraakten bleven ze hoop koesteren: ze leefden verder met de reëel geachte illusie, hun droom ('in Elsa zou de wereld zich openbaren') lieten ze zich niet afnemen. Maar nu, nu Martha al zo lang overleden is en Rethel zelf oud wordt, heeft hij er geen zin meer in en hij maakt een *eind* aan zijn *droom*. Het kind van Elsa laat hij niet geboren worden, Elsa zelf (of de illusie van Elsa) laat hij (vermoedelijk) het kanaal inlopen. Immers: 'Haar vader zou in vergelijkbare omstandigheden hetzelfde hebben gedaan' (p. 232).

Het nihilisme van het slot is ultiem en absoluut: de enig mogelijke zinging of verdediging van zijn oorlogsverleden – 'we deden het voor onze dochter' – blijkt volkomen absurd te zijn, ze is door de samenhang van de geschiedenis achterhaald en onbestaande gebleken. De werkelijkheid waarmee Rethel leefde was fictie, zijn waarheid een gecultiveerde illusie.

Uiteindelijk is *Hoor mijn lied, Violetta* één grote, misleidende paradox en kan het boek ook alleen in paradoxale termen gewaardeerd worden. De directe, provocerende omkering der waarden blijkt een reële fantasie te zijn, en berust op een weerzinwekkende maar verbijsterende trucage: walgelijk knap.



## Het gekoesterde ego

### Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium

In de roman *En de liefste dingen nog verder* (1998), memoreert Paul de Wispelaere, die op 18 november 1998 de Prijs der Nederlandse letteren in ontvangst mocht nemen uit de handen van Koningin Beatrix, hoe hij in het begin van de jaren 1970 als docent literaire kritiek pardoos terecht kwam ‘in de hoogtijdagen van de theoretische literatuurwetenschap waar men met één krachtige zwaai alle voorgaande opvattingen over literatuurstudie van tafel had geveegd.’<sup>1</sup> En verder: ‘De auteur was doodverklaard’, en ‘[t]ot op de terrassen van de studentencafés werd vinnig geredetwist over structuralisme en semiotiek, tekstgrammatica en receptie-esthetica;’ er diende zich nu een school van theoretici aan ‘die de bestudering van concrete literaire werken als niet ter zake doende van de hand wees en droomde van een geformaliseerd grondpatroon waartoe alle bestaande romans te herleiden zouden zijn.’ Sterker nog: ‘[s]tudenten hoefden niet langer kennis te nemen van de meesterwerken uit de wereldliteratuur. Wie maakte immers uit hoe de rangorde was? Was de literaire canon niet het product van de elitaire bourgeoiscultuur?’ Nooit en nergens, noteert De Wispelaere hierbij retrospectief, had hij ‘zoveel masochisme en vijandigheid jegens de literaire traditie meegemaakt als bij die zeloten [dat zijn de nieuwe docenten die kioskromannetjes analyseerden met gebruikmaking van de meest geavanceerde methoden] die voor hun sloopwerk royaal werden gesalarieerd.’

Het klinkt ietwat wrang, en dat hoeft ook niet te verwonderen: voor De Wispelaere is de criticus, net zoals de schrijver, iemand die ‘met inzet van zijn persoonlijke overtuigingen, gevoelens en sentimenten tegenover of middenin het literaire leven’ staat.<sup>2</sup> De toon wordt dan ook bepaald bitter als De Wispelaere de sfeer van de vroege jaren 1970, de jaren van de ‘nietszeggende theorie’

verder schetst: 'Naarmate de oude geloofspunten sneuvelden, ontstonden er nieuwe. Op dagboeken en biografieën rustte voortaan een taboe. Wie zich toch aan ik-literatuur bezondigde werd zonder pardon bijgezet in de grafkelder van het burgerlijk individualisme.'<sup>3</sup> Het is duidelijk: hier is iemand aan het woord die in het defensief werd gedreven. De Wispelaere is als criticus én als romanschrijver inderdaad iemand die ook *als mens* in zijn werk aanwezig is en die bovendien, heel vroeg al, in de 'dagboekroman' *Paul-tegenpaul* (1970), een absolute amalgame van genres en een ontgrenzing tot stand heeft gebracht, waarin de autobiografische component nadrukkelijk aanwezig is. Paul de Wispelaere is een wezenlijk autobiografisch schrijver, die zijn reputatie als zodanig heeft bevestigd in het meesterlijke *Het verkoolde alfabet. Dagboek 1990-1991* (1992). Het boek vertoont een eigenzinnige mengvorm, waarin het uitwaaiende autobiografische egodocument een zelfportret oplevert dat bestaat uit verhaal en herinnering, kritiek en essay, beschouwing en zelfanalyse. En de tijd gaf De Wispelaere gelijk: toen hij in 1992 besloot op te stappen als hoogleraar waren de nieuwe paradigma's al oude paradigma's geworden, het tij was gekeerd, de historische context was in ere hersteld, 'de auteur mocht weer meedoen' zegt De Wispelaere zelf<sup>4</sup> en de levensbeschrijving – de biografie zowel als de autobiografie – had een nieuwe adem gekregen. Zelfs is het zo dat het biografische onderzoek in Nederland, via een apart tijdschrift *Biografie bulletin* en via talrijke opdrachten van hogerhand werd gestimuleerd; en in het zog daarvan is ook op het niveau van de kritiek en van de wetenschappelijke literatuurstudie, een vernieuwde aandacht voor het autobiografische schrijven ontstaan.

## Het nieuwe egotijdperk

Wat in het begin van de jaren 1970 nog taboe leek te zijn, is nu verleden tijd: aan het eind van hetzelfde decennium was er in de literatuur al sprake van een nieuw egotijdperk en het bleek ook te gaan om een ontwikkeling die een internationale trend volgde. Of we deze ontwikkeling ook in verband kunnen brengen met het millenniumgevoel lijkt wellicht een gedurfde hypothese, maar dan toch een hypothese die we hier even in overweging willen nemen.

Het nieuwe egotijdperk heeft in de Nederlanden een plotselinge explosie opgeleverd van biografieën en een literatuur die barst van dagboeken, egodocumenten en autobiografische geschriften. Doet men een poging om deze

## HET GEKOESTERDE EGO

ontwikkeling van de laatste drie decennia van de twintigste eeuw met enige afstandelijkheid en zin voor objectivering in beeld te krijgen, dan lijkt het ook meteen evident dat ze in een breder dan eng-Nederlands perspectief kan en wellicht ook moet worden bekeken. De vernieuwingsbeweging die werd ingezet in het tijdschrift *De revisor* (1974 e.v.) heeft een ideeënroman en het proza van de doorleefde vorm op de voorgrond gebracht. Het pure realisme, het eenvoudige, zich rechttoe-rechtaan ontwikkelende verhaal van Jan Cremer, de anekdotiek en de registrerende sfeertekening van Maarten Biesheuvel en Maarten 't Hart, zijn samen met het directe politiek-maatschappelijke engagement dat het proza van de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970 nog kenmerkte, uit het blikveld van de schrijvers verdwenen.

De verschuivingen in de historisch-maatschappelijke context hebben ook het karakter van de literatuur in korte tijd wezenlijk veranderd. Op de euforie van de jaren 1960 volgde een economische crisis met de daarmee samenhangende werkeloosheid. Als resultaat daarvan ontstond een nieuw maatschappijbeeld waarin de blik niet meer naar buiten maar naar binnen was gericht. Centraal staan sedert dan weer het eigen ik en de eigen verbeelding. Ook elders in Europa: daar werd immers, na het experiment van de nouveau roman dat in grote lijnen samenviel met de periode van de protestbeweging of de internationale contestatie – de vormvernieuwende roman kan inderdaad worden gezien als een manifestatie van de wil om de starre, gevestigde normen en vormen te ondermijnen – de terugkeer van de 'gewone' vertelkunst ingeluid. Maar ook bleek al meteen dat zowat alle vertegenwoordigers van die *nouveau roman* de autobiografische toer waren opgegaan. We beperken onze voorbeelden tot Frankrijk, de bakermat van de nouveau roman: Alain Robbe-Grillet schreef een autobiografie in drie delen, *Romanesques* (1984-1994), Nathalie Sarraute schreef het verhaal *Enfance* (1983), en ook Claude Simon en Marguerite Duras lieten persoonlijk memoireproza verschijnen. In 1967 al had Michel Butor met zijn *Portrait de l'artiste en jeune singe* een postmodern recyclerend antwoord gegeven op *A Portrait of the Artist as a Young Man* van James Joyce. De kunstenaar blijft, zoals Stephen zegt in *A Portrait*, de God der schepping.

## Het revisor-proza

In het Nederlandse *revisor*-proza ging de verinnerlijking samen met de terugkeer van de filosofisch onderbouwde ideeënroman: in het 'typische' *revisor*-verhaal wordt de representatie van de werkelijkheid volgens postmodernistisch recept ter discussie gesteld en vindt de problematische verhouding van de literatuur tot de werkelijkheid juist haar oorsprong in de subjectivistische (in filosofische termen is dat: idealistische) opstelling van het waarnemend ik. Het wereldbeeld van de *revisor*-auteurs is solipsistisch: de wereld is niet zomaar wat hij is, hij is een voorstelling die de personages zich ervan maken. Dezelfde filosofische grondhouding bepaalt ook het wereldbeeld van auteurs als Jeroen Brouwers, Louis Ferron, Leon de Winter en Oek de Jong, die met zijn *Opwaaiende zomerjurken* (1979) het nieuwe epos van het idealisme en van het ik-tijdperk heeft geschreven, waarmee zich destijds een groot jong lezerspubliek kon identificeren. In het vorige hoofdstuk werd de belangstelling van Ferron voor het autobiografische schrijven al gesignaleerd.

De bekende criticus Carel Peeters, die de groep van en rond *De revisor* al heel vroeg canoniseerde door de bloemlezing die hij in 1979 uit hun werk samenstelde (*Het hart in het hoofd*) en door de aandacht die hij er ook in latere opstellen aan besteedde (gebundeld in *Houdbare illusies*, 1984), kon met recht constateren dat de jaren 1970 de terugkeer van de intelligentie en de eruditie in de literatuur hebben gebracht. Her hoogtepunt van deze nieuwe ideeënroman, *Mystiek lichaam* (1986) van Frans Kellendonk, is niet autobiografisch; de roman biedt echter wel een grotesk aangezet, kritisch beeld van zijn tijd. Op die kroniekfunctie van de nieuwe roman kom ik zo meteen nog terug.

## De jaren 1980: verbreding

In het vernieuwingsproces van de jaren 1970 was de Vlaamse stem inmiddels opvallend afwezig gebleven. Toch heeft zich in het zuidelijke deel van de Nederlanden, zij het met een vertraging van zowat een decennium, een zelfde ontwikkeling voorgedaan, die bovendien nieuwe, verbredende perspectieven bleek te openen. Op de euforie en het geloof in maatschappelijke verandering en betrokkenheid van de jaren 1960 volgden desillusie, het teruggeworpen zijn op zichzelf, de zoektocht naar de eigen identiteit. In Vlaanderen, net zoals in Nederland, ging die wending naar het autobiografische gepaard met een

## HET GEKOESTERDE EGO

geobsedeerde preoccupatie met de manier waarop de eigen waarneming tot stand komt.

Deze evident postmodernistische vraagstelling en zelfanalyse kwamen al aan bod in *Aantekeningen van een stambewaarder*, een roman uit 1977 van Walter van den Broeck, die hiermee ook de aanzet heeft gegeven tot een verbreding van het autobiografische schrijven. Van den Broeck bleek een variant te brengen van het uit de Verenigde Staten overgewaaide 'back-to-the-roots' fenomeen<sup>5</sup> en voegde aan de zoektocht naar het eigen ik en de eigen achtergronden een brede sociale en historische dimensie toe. Deze wezenlijk neo-romantische tendens (die zich gelijktijdig ook in de poëzie aftekende) zou echter pas helemaal doorbreken in de jaren 1980, met *Het verdriet van België* van Hugo Claus (1983) en *De vermaledijde vaders* van Monika van Paemel (1985). Het zijn bij alle verschillen ook zeer verwante romans, waarin de zoektocht naar de eigen identiteit en het eigen verleden wordt ingebed in het grotere geheel van de maatschappelijke en de politieke geschiedenis. Dezelfde combinatie van autobiografisch en breed documenterend historiografisch schrijven vormt de ruggengraat van de groots opgezette tetralogie *De tandeloze tijd* van A.F.Th. van der Heijden, een cyclus waarvan het eerste deel verscheen in 1983; het derde deel, dat twee dikke boekdelen omvat, werd bij zijn publicatie in 1996 meteen begroet als een literair monument. Het gaat om een genadeloos gefictionaliseerd zelfportret dat tevens een kroniek van een tijdperk wil zijn en waarin een breed lezerspubliek zich inderdaad bleek te kunnen spiegelen en herkennen. En dat is ook juist de kern van de autobiografie en het autobiografische schrijven: het berust op een 'pact met de lezer',<sup>6</sup> waarbij de lezer ervan uitgaat dat auteur, verteller en hoofdpersoon samenvallen en dat een waar gebeurd verhaal wordt verteld. De roman fungeert, zoals bij Kellendonk, tevens als kroniek van zijn tijd. Bij de Vlaming Eric de Kuyper, auteur van een reeks romans die in 1988 werd ingezet met *Aan zee* en die hem inmiddels het epitheton 'een Vlaamse Proust' heeft opgeleverd, is dat niet anders. De Kuypers memoireproza mag representatief worden genoemd voor het 'nieuwe' autobiografische schrijven, waarin het graven naar het eigen verleden aanleiding geeft tot een suggestieve evocatie van een familiale, sociale en cultuurhistorische achtergrond.

## De jaren 1990: vele varianten...

Hiermee zijn slechts enkele, vrij uiteenlopende, varianten van het autobiografische schrijven in de Nederlanden aangegeven. Het beperkte huiskamer-realisme waartoe aan het begin van de jaren 1970 door een al even beperkt minimanifest werd opgeroepen en dat de – volgens sommigen oer-Hollandse – traditie van de *Camera obscura* tot op vandaag voortzet, kreeg als pendant een roman met een duidelijk verbrede horizon en een historisch documentaire dimensie. Daarnaast of daartussenin wordt echter ook veel ruimte ingenomen door direct getuigend autobiografisch proza, zoals dat van Hellema en G.L. Durlacher, of door het meer klassieke, ‘pure’ memoireproza, zoals de *Indische duinen* van Adriaan van Dis (1994) of de meer traditionele, ook in de vertelvorm minder gecompliceerde reconstructie van het eigen verleden in *Het lied en de waarheid* van Helga Ruebsamen (1997). Dat de beperkte focus op de meermaals uitvergroete miezerige en kneuterige, grijze realiteit nog steeds een groot publiek kan boeien, mag overigens blijken uit het ongekende succes van *Het bureau* van J.J. Voskuil, dat een ware fanclub op de been bracht. Het is een cyclus waarin de grenzen tussen literatuur en werkelijkheid helemaal lijken te zijn vervaagd.

Hier kunnen nog vele andere namen en titels worden genoemd, ook van jongere directe dagboekschrijvers als Benno Barnard (*Uitgesteld paradijs*), Luuk Gruwez (*Het land van de wangen*), Erik Verpale (samen met Gruwez: *Onder vier ogen* en *Siamees dagboek*) en Rogi Wieg (*Liefde is een zwaar beroep*). We zijn hiermee echter ook op een punt gekomen dat het overwicht van het autobiografische schrijven zo overweldigend is geworden dat de authenticiteit ervan in twijfel wordt getrokken. En dan gaat het juist om het cruciale, karakteristieke kenmerk van het genre: de vervaging van de grenzen tussen feit en fictie, en de daarmee samenhangende twijfelachtige status van zijn waarheidsgehalte.

Zo heeft de memoireroman *Bezonken rood* (1981) van Jeroen Brouwers met heel wat weerstanden af te rekenen gehad. Het thema van ook deze roman is de vraag naar de identiteit, het ‘wie ben ik’, waaraan de auteur een schuldvraag heeft gekoppeld. De ik-figuur, die in zijn vroege kinderjaren drie jaar lang met zijn grootmoeder, moeder en zus in het Jappenkamp Tjideng heeft gezeten, heeft aan die kampervaring onder meer een gestoorde relatie met zijn moeder overgehouden. In de kritiek werd deze ‘autobiografische fic-



## HET GEKOESTERDE EGO

tie' niet alleen enthousiast ontvangen maar ook genadeloos bekritiseerd, dit laatste vooral door Rudy Kousbroek, die beweerde dat Brouwers door zijn pathetische voorstelling van de gruwelen in het kamp in Batavia, de feiten geweld heeft aangedaan. Brouwers heeft zich omstandig verweerd, maar dit op een zeer 'dubbele' of dubbelzinnige manier, door enerzijds te zeggen dat de feiten in werkelijkheid nog veel wreder waren geweest, maar er anderzijds ook op te wijzen dat het toch 'alleen maar' een roman is.<sup>7</sup> De grensvervaging schept inderdaad verwarring alom en misschien is dat uiteindelijk ook wel zo bedoeld en maakt het juist de charme en de aantrekkingskracht uit van het genre.

Sterker nog is de verwarring in de autobiografie van Robbe Grillet – een feitelijke reconstructie van het eigen verleden – waarin de hoofdfiguur een personage is uit een vroeger literair werk.<sup>8</sup> De verhoudingen zijn hier helemaal omgekeerd. Literatuur en werkelijkheid vloeien naadloos en onmerkbaar in elkaar over, wat wel een representatief voorbeeld mag heten van de postmoderne behoefte aan algehele ontgrenzing.

Voor Brouwers is de schrijver trouwens als subject aanwezig in alle genres die hij beoefent, zelfs de biografie. In *De oude Faust (Kroniek van een karakter, deel 2)* signaleert hij, in een brief van 1986, dat er in Nederland 'terughoudendheid' of zelfs 'angst' bestaat om een biografie te schrijven en hij noemt die pudeur of die angst voor indiscretie 'allemaal lariekoek'. Zijn persoonlijke ervaring, zo voegt hij eraan toe (dat is bij het schrijven van een biografie van Helene Swarth) is 'dat de biograaf er niet aan ontkomt zich met zijn onderwerp zo te vereenzelvigen dat hij soms passages neerschrijft die doodgewoon autobiografisch zijn.'<sup>9</sup> Het gaat om een soort onvermijdelijke betrokkenheid, waarvan overigens ook Jan Fontijn, de bekende biograaf van Frederik van Eeden, heeft getuigd in zijn essaybundel over het genre van de biografie (*Broeders in bedrog*, 1997).

## ... en kritiek

En toch, het tij mag dan inmiddels al gekeerd zijn – biografie en autobiografie bloeien inmiddels ook in Nederland als nooit voorheen – de door Brouwers aangehaalde reticentie tegenover de autobiografie (het gaat vaak om 'exhibitionisme', om 'narcisme' en 'ijdelheid', zo wordt aangevoerd), bleef lang actueel. Het kwam weer naar boven naar aanleiding van het grote publiekssucces

van *I.M.*, de roman waarin Connie Palmen haar relatie met de bekende journalist Ischa Meijer, een mediafiguur, op een wel heel persoonlijke manier – soms op het gênante af – uit de doeken deed. Van het boek gingen binnen één week meer dan honderdduizend exemplaren de deur uit, maar in de kritiek was sprake van dezelfde onenigheid die ook al te signaleren viel wat betreft de manier waarop J.J. Voskuil in zijn romans omgaat met de werkelijkheid: de waarde van het autobiografische wordt door sommigen in twijfel getrokken, het zou niet om échte literatuur gaan. In het maartnummer 1998 van *De revisor* had P.F. Thomése het zelfs over ‘De narcistische samenzwering’ en klaagde hij het fenomeen van het ‘massaboek’ aan. Het grote publiek, zoveel is overigens duidelijk, kent niet die terughoudendheid tegenover de voyeuristische blik. Het is ook gewoon de meest intieme vragen en problemen dagelijks via de televisiekast in de huiskamer te horen bespreken, ook zeer vertrouwelijke zaken die in de ‘gewone’ omgang zelden of nooit worden onthuld. Vandaag, meer dan een decennium later, is dit nog ‘verergerd’: facebook en twitter zijn voor velen een medium om alledaagse privé aangelegenheden en emoties publiek te maken.<sup>10</sup> De openbare confessie als volksvermaak dus. Thomése concludeerde bij dat alles, wellicht wat overhaast, dat de hang naar het autobiografische erin bestaat zich af te zetten tegen het ‘literaire’ en dat de literatuur *anti*-literair is geworden, ‘in niets meer te onderscheiden van het vergeetproza van krant of damesblad.’<sup>11</sup> Voor Thomése gaat het bij literatuur in eerste instantie om de vorm, en de superieure, literaire uitdrukkingsvorm zou volgens hem in dit proza-voor-massale-consumptie verloren zijn gegaan. Er zijn echter ook tegenvoorbeelden aan te voeren. Dat autobiografische romans als *Gesloten huis* van Nicolaas Matsier (met de typerende ondertitel ‘Zelfportret met ouders’) of *Rachels rokje* van Charlotte Mutsaers bijvoorbeeld tekort zouden schieten wat de ‘literaire’ vormgeving betreft, kan moeilijk worden volgehouden. Het gaat dus zeker niet in alle gevallen om ‘on’-literatuur of ‘anti-literaire’ literatuur.

### Autobiografie en *fin de siècle*

De vraag bij dat alles is: kan de bloei of de explosie van het autobiografische schrijven in verband worden gebracht met het ‘einde van het millennium’-gevoel of, om het traditioneler te formuleren, met het *fin de siècle*-gevoel? Ik wil in wat volgt, zij het dan heel tentatief, proberen een aantal elementen aan

## HET GEKOESTERDE EGO

te reiken die erop wijzen dat het verband wel degelijk bestaat. In de eerste plaats zijn er evidente raakpunten tussen het einde van de twintigste eeuw en het *fin de siècle* of het einde van de negentiende eeuw, en kan men hieruit op zich al afleiden dat er zoiets bestaat als een millenniumgevoel. In de loop van de jaren 1970 van de twintigste eeuw werd al duidelijk dat er een op het eerste gezicht modieuze belangstelling ontstond voor de kunst van het *fin de siècle*: de *Jugendstil* of de *art nouveau* werd intensief bestudeerd, in de literatuurstudie werden naturalisme en symbolisme favoriete nieuwe aandachtspunten. We weten nu dat het niet om een snel voorbijgaande mode ging maar om een veel dieper liggende beweging: het postmodernisme laat een recyclerende, zich op zichzelf en zijn eigen wortels terugtrekkende kunstvorm zien, een kunst die rugwaarts, met een blik op het verleden, de toekomst tegemoet gaat. Het postmodernistische denken impliceert dus niet een breukmodel, zoals dat door vroege onderzoekers als I. Hassan werd gehanteerd, maar een continuïteitsmodel dat zich bezint op het eigen verleden, niet om het af te wijzen, maar om het te integreren. Men denke slechts aan het succes van de historische roman nieuwe stijl, à la Julian Barnes dus.

In de wetenschappelijke studie van het autobiografische genre, die inmiddels ook al rijkelijk voorhanden is, wordt er echter ook op gewezen dat de contemporaine belangstelling voor de autobiografie sedert de jaren 1970 – de Nederlandse literatuur volgt hier zoals gezegd de internationale ontwikkeling – niet alleen wijzigingen in het genre zelf laat zien, maar ook samenvalt met de opkomst van nieuwe vormen van kritiek. Het onderzoek van de strategieën van het vertellen in de eerste persoon, heeft aandacht meegebracht voor allerlei vormen van differentiëring van het ik: het ter discussie stellen van het eigen ik en de grenzen van de zelfbeschrijving brengt verschillen aan het licht in etniciteit, gender, ras, seksualiteit. De traditie van het autobiografische schrijven bleef sedert zijn ontstaan in de late oudheid (met Augustinus' *Confessiones*, eind vierde eeuw) verbonden met de bevestiging van de stabiliteit van het ik. In het sceptische denken van het einde van de twintigste eeuw wordt deze stabiliteit echter ondermijnd: de status zelf van het genre wordt in twijfel getrokken, net als zijn eigen traditie, die sinds Augustinus de typebeschrijving vertoont van hoofdzakelijk blanke, waarschijnlijk heteroseksuele mannen die tot de elite behoren.<sup>12</sup> De laatste drie decennia van de twintigste eeuw hebben hierin meer differentiëring aangebracht; het 'minimale zelf' wordt, in de omschrijving van de Britse socioloog van Jamaicaanse afkomst Stuart Hall,

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

bepaald door de steeds verschuivende verschillen met de ander, door een web van relaties dus. Het spreekt vanzelf dat het deconstructionistische denken hierbij een grote rol heeft gespeeld, in het bijzonder Derrida's en De Mans lectuur van de *Confessions* van Rousseau, respectievelijk in *De la grammatologie* en *Allegories of Reading*, waarin concepten als intentie/bewustzijn en innerlijke realiteit ondermijnd worden.<sup>13</sup>

Het is wellicht diezelfde behoefte aan differentiëring die de voorkeur verklaart voor het genre, met zijn bij uitstek moeilijk te vatten status tussen fictie en werkelijkheid in, met zijn vermenging van objectief getuigende weergave van de feiten en de onvermijdelijk persoonlijk gekleurde visie erop. De eigentijdse biografie brengt dus nog wel een zoektocht naar het eigen ik, maar het is een ik dat niet meer te vatten is. Het essentialistische, coherente individu is een schim in de verte geworden. De directe waarneming is doordrongen van de voorlopigheid van elk standpunt.<sup>14</sup>

Wat dit alles met het millennium- en het eindegevoel te maken heeft, blijft dan de nog steeds niet beantwoorde vraag. Philippe Lejeune, auteur van het standaardwerk *Le pacte autobiographique*, heeft de veronderstelling geopperd dat het nieuwe elan van de bekentenis- of getuigenisliteratuur mede onder de invloed van de media zou zijn ontstaan. De stijgende behoefte zich te spiegelen aan 'documents vécus', aan echte levenservaring, zou dus samenhangen met de nieuwe technische mogelijkheden van de laat-twintigste-eeuwse mens. Het is echter ook mogelijk, samen met Christopher Lasch en diens *Culture of Narcissism*,<sup>15</sup> het toenemende narcisme of de ik-gerichtheid van de contemporaine mens in Amerika en Europa, juist te zien als een antwoord op die technologische ontwikkelingen, omdat precies die ontwikkelingen een toenemende ontpersoonlijking meebrengen, gevoelens van angst, wanhoop en onbehagen tegenover de hardheid en verruwing van de samenleving.

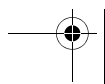
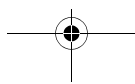
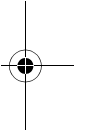
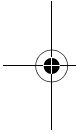
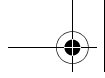
En dan is het ook niet meer zo moeilijk even op onze schreden terug te keren en te herinneren aan de affiniteit die de laat-twintigste-eeuwse mens heeft met de laat-negentiende-eeuwse kunst. Het *fin de siècle* van de vorige eeuw heeft uiteraard een veelheid van kunst- en denkvormen laten zien, maar een van de meest prominente, indien niet de voor die tijd representatieve visie op de mens is wel die van de *poète maudit*, de uit de maatschappij gestoten of zich isolerende kunstenaar, die het *art for art's sake* hoog in zijn poëticaal vaandel voert, zich afkeert van het vooruitgangsoptimisme en de technologische ontwikkelingen van zijn tijd, en zich in zijn ivoren toren terugtrekt om een

## HET GEKOESTERDE EGO

zelfstandig, in zichzelf gekeerd en het leven esthetiserend bestaan te leiden. Het type van deze decadente held, met zijn fixatie op ondergang en verval, is bekend en vertrouwd, niet alleen uit de laatnegentiende-eeuwse, maar ook uit de laattwintigste-eeuwse literatuur. We vinden deze hypervervijnde, zijn walg en afkeer voor het dagelijkse bestaan sublimerende held terug bij de jonge Jan Siebelink – niet toevallig de vertaler van de bijbel van het decadentisme, *À rebours* van J.K. Huysmans – bij Gerard Reve en bij Gerrit Komrij, die beiden nadrukkelijk in het voetspoor van Oscar Wilde zijn getreden, en bij Geerten Meijsing, die voor zijn *Erwin*-trilogie het decadentisme van Huysmans tot uitgangspunt heeft genomen voor een uitgebreide zoektocht naar een esthetisch leven. Daar kan overigens nog aan toegevoegd worden dat het nieuwe elan van het autobiografische schrijven in de Nederlanden wellicht op gang werd gebracht door Reve zelf, die zijn brievenboeken reeds in de jaren 1960 liet verschijnen. Bij de jongste schrijvers signaleren we nog de Vlaming Peter Verhelst, die een nadrukkelijk door het decadentisme gemarkeerd oeuvre aan het opbouwen is; ook bij Rob van Erkelens, een vertegenwoordiger van de ‘Generatie Nix’, werd aansluiting gezocht bij de zwarte romantiek en zijn verwijzingen te vinden naar de Franse symbolisten.

Jaap Goedegebuure heeft er in zijn studie over *Decadentisme en literatuur* op gewezen dat de ondergangsstemming ‘geen cultureel goed is dat exclusief toebehoort aan de kunstenaars en intellectuelen van *la belle époque* en het *fin de siècle*’.<sup>16</sup> Ik kan me, bij het volgen van de ontwikkelingen in onze literatuur, niet van de indruk ontdoen dat het decadente levensgevoel in het laatste kwart van de twintigste eeuw wel veel meer blijkt te zijn dan een ‘kokette flirt’ met de mentaliteit van honderd jaar geleden en de keuze voor juist deze kunstuitingen, om ze te persifleren, te parafraseren en te recyclen, wellicht niet zo arbitrair is. Maar harde bewijzen hiervoor zijn er niet, hoewel het feit dat het verschijnsel zich ook voordoet buiten Europa op zich toch al aangeeft dat het niet zomaar om epigonisme gaat.

Philippe Lejeune heeft in het vervolg op zijn standaardwerk<sup>17</sup> geargumenteed dat de autobiografie een genre is dat verontrust en een beetje gênant is, en daarom nu al een volle eeuw op weerstand stuit. De bezwaren die vandaag worden aangevoerd, waren al te horen in 1880. Maar de praktijk van de autofictie heeft zich inmiddels zo sterk gedifferentieerd dat het om een volwaardig genre gaat.



# Schrijven als een vorm van literaire archeologie

Over Paul de Wispelaeres  
*Het verkoolde alfabet*

## Gilliams als spiegel

In 'Ontmoeting met Maurice Gilliams', de inleiding tot de bundel *Journal van de Dichter* van Maurice Gilliams in de reeks 'Klassieken uit Vlaanderen',<sup>1</sup> brengt Paul de Wispelaere in herinnering hoe hij in een paneldiscussie met Walschap terecht kwam over de tegenstelling tussen 'traditioneel' en 'modern' vertellen. Daarin kwam ook Gilliams ter sprake die, vanuit zijn eigen overtuiging dat 'de echte artiest alleen zijn eigen innerlijk kan uitdrukken, en dat ware literatuur geen uitstaans heeft met epische verbeeldingen van de buitenwereld' (p. 7), heel scherpe en venijnige aanvallen op Walschap heeft geformuleerd: Gilliams' plastische omschrijving van de traditioneel vertelde roman als worstenvullerij was een rechtstreeks antwoord op Walschaps herhaalde standpuntverklaring dat een roman een verhaal is en niets meer dan dat. De vlijmscherpe pen van Gilliams als recensent en zijn 'moeilijke' verhouding met Walschap kwam hiervóór al ter sprake in hoofdstuk 6 (p. 73 e.v.). Daar werd ook gewezen op zijn recensie van *Celibaat*.<sup>2</sup> Het is een aspect van Gilliams dat nauwelijks bekend is gebleven, omdat de auteur zelf dat soort teksten geroyeerd heeft uit zijn verzameld werk *Vita brevis*. Aan De Wispelaere, in discussie met Walschap in 1970, was Gilliams' diatribe wel nog bekend en hij getuigt dat hij, tegen Walschap in, de verdediging van Gilliams' literatuuropvatting op zich nam. Het is ook evident waarom: hij voelde zich – en voelt zich nog steeds – 'in heel wat opzichten' verwant met Gilliams en zijn verdediging van diens opvattingen over de roman 'nam dan ook de vorm aan van een overtuigende zelfverdediging' (p. 8).

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

De verwantschap die De Wispelaere voelt met Gilliams heeft in eerste instantie natuurlijk te maken met het modernistische beklemtonen van het eigen innerlijk als waarnemingspunt binnen de tekst of het kunstwerk in het algemeen, maar heeft vooral, en heel typerend voor De Wispelaere, betrekking op het dagboekschrijven. Gilliams, zo getuigde hij verder in het *Journal van de dichter*, laat hem in zijn werk als in een spiegel kijken en gaf hem de spreekwoordelijke schok der herkenning. Het is een sensatie die hem meer in het bijzonder werd bezorgd door de lectuur van *De man voor het venster*, het eerste boek dat hij van Maurice Gilliams las en dat inderdaad nadrukkelijke sporen – even zoveel tekens van erkenning en bewondering – in De Wispelaeres eigen werk heeft nagelaten. Wat hem zo trof en zo sterk aansprak bij de dagboekschrijver is dat hij (Gilliams) precies deed wat hem (De Wispelaere) ‘min of meer voor ogen stond’: die heel bijzondere vorm van autobiografie, die door Gilliams werd omschreven met ‘Doorheen en in alles blijf ik-zelf het onderwerp van wat ik schrijf’. In de omschrijving van De Wispelaere: ‘een mozaïek van fragmenten: herinneringsbeelden, beschrijvingen, zelfanalyses en bekentenissen, notities over eigen en andermans werk, citaten, impressies, bespiegelingen over het kunstenaarschap, kritieken en essays, die in hun verscheidenheid alle bij elkaar een innerlijk zelfportret van de auteur te zien gaven.’ Ook in *De kunst der fuga* vond hij ‘de herkenning terug in een omschrijving van het dagboek als een middel tot onverbiddelijke zelfkennis’ (p. 9). En even verder heet het nog: ‘Een complex zelfportret als tevoorschijn treedt uit de totaliteit van Gilliams’ oeuvre, waarin alle genres en onderdelen naar elkaar verwijzen en met elkaar vervlochten worden, staat, mutatis mutandis en alle verhoudingen in acht genomen, ook mij al ruim dertig jaar voor ogen’ (p. 10). Nog in 2002, naar aanleiding van de Gilliamsherdenkingen in Nijmegen en in Gent, heeft De Wispelaere getuigd van zijn waardering voor ‘het onverbiddelijke en gecultiveerde zelfportret, zoals dat inhoud en vorm uitmaakt van de journalen *De man voor het venster* en *De kunst der fuga*.<sup>3</sup>

Het mag duidelijk zijn: de schrijversdagboeken *Paul tegenpaul* (1970) en *Het verkoelde alfabet. Dagboek 1990-1991* (1992), liggen in het natuurlijke verlengde van het kunstige dagboekproza van Gilliams, met en ondanks alle verschillen die De Wispelaere overigens ook zelf haarscherp aanwijst: het zijn verschillen die ‘behalve op persoonlijke factoren ongetwijfeld terug te voeren zijn op de veranderde tijd’ (p. 10).



## Schrijven tegen het verdwijnen

Het dagboekschrijven heeft voor De Wispelaere, behalve de zelfreflectie en het zoeken naar 'onverbiddelijke zelfkennis' ook nog een andere functie gekregen, die expliciet wordt verwoord in *Het verkoolde alfabet*: schrijven is 'een vorm van literaire archeologie', het heeft een bewarende, conserverende bedoeling, het legt vast wat aan het verdwijnen is. Met een citaat: 'In zorgvuldig gebouwde en beheerste zinnen fragmenten herstellen van een wereld die aan het verdwijnen of al verdwenen is.'<sup>4</sup> Zoals de archeoloog aan de hand van scherven uit een vervlogen tijdperk de vernietigde vormen en voorwerpen uit het verleden poogt te reconstrueren en aan elkaar te lijmen, zo geeft de schrijver ook vorm aan zijn verleden: hij bewaart het door erover te schrijven. 'Waarom schrijf je anders dan om je brokstukken te lijmen', heet het bij Eduardo Galeano, een uitspraak die als een van de motto's voorin *Het verkoolde alfabet* is opgenomen. Zo gaat de werkelijkheid over 'in het rijk van het verhaal'; het verhaal houdt vast 'wat voorbijgaat, op de drempel van de ondergang staat, wat uit de werkelijkheid wegglijdt' (p. 27-28). Het is een fascinatie die voor De Wispelaere ook negatieve bijwerkingen had omdat ze bijvoorbeeld zijn relatie met zijn 'nieuwe reisgezellin G.' bedreigde toen ze op reis waren in Spanje in 1967: 'Jij hebt vooral oog voor wat er niet meer is, en daarom kunnen wij nooit eens hetzelfde zien,' klonk daar het verwijt (p. 29). Maar het is niettemin een fascinatie die, sinds de publicatie van de eerste 'Dagboekfragmenten' in 1966<sup>5</sup> steeds prominenter is geworden in zijn oeuvre.

In *Het verkoolde alfabet* analyseert De Wispelaere, via zeven fragmenten met zogenaamde 'biografische notities', zijn 'persoonlijke mythologie', en dit door de evocatie van enkele precieze beelden die zijn afkomst kenschetsen: een eenvoudige, streng-katholieke, burgerlijke familie waarin eerst de moederfiguur, daarna ook de vader met heel veel sympathie en met scherpe details aanwezig worden geschreven. 'Zolang ik leef en verhalen vertel zijn jullie onsterfelijk,' noteert de schrijver (p. 20). Met hen, of beter, met het oproepen van de beelden die in zijn geheugen gegrift staan, legt hij de wereld van vroeger vast, toen het allemaal nog mooier, eerlijker en minder destructief was. Hij koestert met andere woorden de warmte, de geborgenheid, het veilige nestgevoel van zijn jeugd, lang vóór de periode dat hij zich door die omgeving juist beknelde begon te voelen en er zich uit losmaakte.

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

In *Het verkoolde alfabet*, méér dan in de voorafgaande werken, ook de romans dus, wordt dit beschermende nestgevoel opnieuw gewaardeerd. Vooral de vader, de stielman, de handwerker, heeft hem waarden meegegeven die verloren dreigen te gaan en die hij – zij het met pen en papier in plaats van met ‘alaam’ – in stand probeert te houden. De vader wordt bijna filmisch precies geportretteerd, met enkele scherpe, zeer concrete details: hoe hij zich scheert, hoe hij ruikt, hoe hij pijn verwerkt, hoe hij, net als de zoon, in een reële situatie niet met zijn emoties om kon gaan omdat hij te verlegen en te gesloten was. Het gereedschap en de bruine fluwelen alaamzak van de vader – met al die verschillende soorten hamers – symboliseert de eenvoud en de authenticiteit van de kinderjaren. Het is, volgens De Wispelaere zelf, de teloorgang van de wereld uit de kinderjaren die ten grondslag ligt aan zijn ‘emotionele verzet tegen de vernietiging van de natuur’: ‘ik leef en blijf leven met beelden van tuinen, bomen, dieren, bossen, eenvoudige, eerlijke mensen die de aarde bewerken en gereedschap hanteren’ (p. 57). Hier ligt dus de bron van De Wispelaeres afkeer van de technologische vooruitgang, van de cultuur die de natuur vernietigt. Tegenover de vernieling van de natuur door het stijlloze, smakeloze en vulgaire, lawaaiige optreden van de moderne mens en diens machines – grasmachines, elektrische motorzagen, tractoren, crossmotors e. d. – worden, in rijk geschakeerde en idyllisch ingekleurde beelden, taferelen opgeroepen die zich afspelen in de natuur en in de dierenwereld. De schrijver-archeoloog conserveert, met zijn preciserende pen, wat uit de werkelijke belevingswereld en uit het geheugen dreigt te verdwijnen.

Zoals bekend, ook uit zijn autobiografisch geïnspireerde romans, heeft de schrijver zich geleidelijk aan losgemaakt uit zijn als te eng en te beknottend ervaren burgerlijk-katholieke achtergronden; hij heeft zijn vrijheid bevochten. Maar ook in deze ontwikkeling, zoals steeds bij De Wispelaere, blijkt de ambivalentie niet ver weg te zijn. Van zijn achtergronden is hij nooit helemaal losgekomen, of andersom: naarmate de schrijver verder van de jeugd, van het paradijs uit zijn kinderjaren, af komt te staan, wordt het gemis groter en groeit de weemoed. ‘Cultivons notre jardin [...], c’est le seul moyen de rendre la vie supportable’, wist de Franse filosoof Voltaire al te vertellen. Bij De Wispelaere gaat het echter om zoveel meer: ‘De tuin is een herschepping van het paradijs uit [z]ijn kinderjaren’ (p. 72), het cultiveren van de tuin heeft symbolische, mythische dimensies gekregen. De titel van zijn dagboek verwijst naar een als motto vooraan geplaatst citaat van Octavio Paz, waarin door ‘[v]lammende

## SCHRIJVEN ALS EEN VORM VAN LITERAIRE ARCHEOLOGIE

verrijzenissen/ van het verkoolde alfabet', een paradijselijke, vóórwereldse wereld wordt opgeroepen die nog vrij is van tijdsbesef of tijdverloop, en dus ook van ondergang of vergankelijkheid. In het dagboek zelf wordt het beeld van het alfabet dat verkoold is en naar as smaakt, gebruikt om de perversering van het moderne taalgebruik aan te klagen. De keuze van de titel houdt overigens ook de suggestie in dat, via taal, via het schrijven, een wereld kan worden geëvoceerd waarin een verloren eenheid denkbaar is, waarin een verzoenende synthese van als complementair aanvaarde tegenstellingen kan worden nagestreefd. In die zin kan *Het verkoolde alfabet* het dagboek van de aanvaarding, van de uiteindelijke rust worden genoemd.

In *Het verkoolde alfabet* heeft zich een ontwikkeling voltrokken die zich, zoals gezegd, al begon af te tekenen in de 'dagboekroman' *Paul tegenpaul*. De dagboekgebeurtenissen in strikte zin, het observeren van wat zich dagelijks in de omgeving en in het leven van de schrijver voordoet, nemen in het dagboek slechts een relatief geringe plaats in. De directe waarneming, waarin zoals in de romans van De Wispelaere, de natuur (de paradijselijke tuin) een grote rol speelt, wordt er via associaties verbonden met herinneringsbeelden uit het eigen nabije of verre verleden, maar wordt ook bepaald door tal van leeservaringen, door kritische beschouwingen bij werk van anderen én bij eigen werk. *Het verkoolde alfabet* vertoont dan ook een eigenzinnige mengvorm waarin het uitwaaierende autobiografische egodocument een zelfportret tot stand brengt dat bestaat uit verhaal en herinnering, kritiek en essay, beschouwing en zelfanalyse. Precies wat De Wispelaere waardeert bij Gilliams.

De fragmentarische vorm van de dagboeknotitie beantwoordt aan een bewuste keuze. Net zoals de door hem zeer bewonderde Max Frisch<sup>6</sup> zweert De Wispelaere bij de onvoltooidheid van het fragment, of bij de 'kortstondige schittering van scherven' die Willy Roggeman in de muziek van Charlie Parker vindt. Maar de zinnen en de fragmenten van het 'ideale' dagboek verwijzen naar een eenheid, een synthese: 'Vanuit de gebrokenheid en tijdelijkheid waaraan ze ontspringen en die hun natuurlijke voedingsbodem is, drukken zij door hun vormkracht zelf een verlangen naar vastheid en eenheid uit' (p. 148). Waarmee het gelijktijdige verlangen naar de opheffing van de alles doordringende ambivalente en tegenstrijdigheid nog eens bevestigd wordt.

## Foto's kijken

Alle bekende thema's, motieven en personages uit het vroegere werk van De Wispelaere zijn ook in *Het verkoolde alfabet* aanwezig. Er zijn de vrouwen die een rol hebben gespeeld in zijn leven en die hij als romanfiguren heeft opgevoerd: de huwelijken met A. en met G., de kortstondige, 'met een verblindende opzettelijkheid' in de sfeer van het literaire beleefde verhouding met Bérénice, die opnieuw in haar mythische proporties wordt geanalyseerd. Er zijn de vele reisherinneringen die met deze figuren verbonden zijn en die via het bekijken van foto's of via het overdoen van de reis worden geëvoceerd. De vaak losse fragmenten herinnering aan de jeugd zijn in het geheugen van de schrijver opgeslagen en kunnen, naar gelang van de context waarin ze worden opgeroepen, ook een andere betekenis krijgen; de zich herinnerende schrijver vult later aan, interpreteert, geeft zin: 'Alsof een vergane wereld van tastbare mensen en dingen, ook van hemzelf, nog slechts geschikt is om materiaal toe te leveren aan zijn huidige literaire verbeelding' (p. 99). Soms hebben foto's de functie zelf van de herinnering. Immers, 'Fotoalbums verzamelen afwezigheid, afdrukken van wat onherhaalbaar, onbereikbaar en verloren is' (p. 49). In *Het verkoolde alfabet* wordt dan ook veel naar foto's gekeken. Het is de camera die het verleden heeft vastgelegd, maar het is de interpreterend waarnemende ikfiguur die dat verleden vorm geeft, bijkleurt ook, vanuit het weten van het heden, waarmee De Wispelaere zich aansluit bij de visie van de narrativistische richting in de geschiedschrijving.<sup>7</sup> Foto's brengen de associatiestroom op gang, laten zien wat er was maar niet meer is, en laten in de waarneming ook ruimte voor wat er wél was maar niet zichtbaar is. Interessant zou hier een vergelijking kunnen zijn met Roland Barthes, wiens 'critique 'd'interprétation' voor De Wispelaere een inspirerend voorbeeld is geweest. Barthes heeft ook indringende beschouwingen gepubliceerd over de functie van de fotografie.

Onverminderd in dit dagboek blijft, uiteraard, de fascinatie voor literatuur, met de bekende voorkeuren: Rilke en Leiris, Flaubert, Boon, Frisch, Brodsky, naast nieuwere, recente ontdekkingen. Er zijn voorts de emotionele uitvallen tegen de vernieling van de natuur door het stijlloze, smakeloze en vulgaire, lawaaiige optreden van de mens en diens machines, contrapuntisch geplaatst tegenover de lyrische, met rijke zintuiglijke schakering weergegeven beelden van wat zich in de natuur en in de dierenwereld afspeelt. Er zijn, ten slotte, de

bekende uitvallen tegen de domme en hypocriete politici, tegen de verloederen en de absurditeit van sommige wetenschappelijke experimenten. Nieuw in dit dagboek is echter de beschrijving van de intieme omgang met de jonge geliefde Ilse, een ervaring die zo verrijkend is omdat ze wordt verdiept door het melancholische besef van het eigen ouder worden. Deze 'jonge' en als 'laatste' ervaren en beschreven liefde verleent aan dit boek een gevoel van krachtige levensvreugde, ofschoon het, met des te meer nadruk, juist in het teken van het verleden komt te staan. Aan dit verleden heeft de geliefde geen deel gehad, maar het wordt mede voor haar, in en door het dagboek, bewaard en verklaard. De herinnering, de sporen en afdrukken van wat 'onherhaalbaar, onbereikbaar en verloren is', maken immers deel uit van het bewustzijn van de schrijver.

### Ambivalentie

Men kan, zoals zojuist al gesuggereerd, de ambivalentie als een grondtrek van De Wispelaeres schrijverspersoonlijkheid onderkennen. Revelerend in dit opzicht is het indringende opstel, getiteld 'Ambivalentie', dat De Wispelaere publiceerde in *Raster* 51 (1990) en dat werd opgenomen in zijn afscheidsbundel *Tekst en context*.<sup>8</sup> Uitgangspunt is wat hij las bij K. Schippers, die in *Museo sentimental* een gedicht van Hans Faverey bespreekt waarin de onmogelijkheid wordt uitgedrukt om een vaas met chrysanten weer te geven. Wat Schippers hier schrijft over de waarneming van de chrysanten, waarneming die nooit definitief is, want 'steeds weer afhankelijk van ogenblikken', geldt volgens De Wispelaere ook 'voor het hele waarnemings- en kennisvermogen van de mens'. De 'onkenbaarheid van zowel de uiterlijke als de innerlijke werkelijkheid, het onvermogen om die "waarheidsgetrouw" uit te beelden met alle gevolgen vandien, de complexe en problematische verhouding tussen taal, kunstwerk en realiteit': het zijn volgens De Wispelaere aspecten 'van het grote thema van de onzekerheid en de twijfel, dat knaagt in het hart van de moderne literatuur' (p. 355). Het opstel 'Ambivalentie' mag wel een sleutelstuk heten voor de interpretatie van De Wispelaeres creatieve werk. Fragmenten van de tekst klinken ook door, of zijn zelfs in bijna identieke bewoordingen terug te vinden in *Het verkoelde alfabet*; ook daar ziet de schrijver dezelfde ambivalentie bij Witold Gombrowicz en in 'de dubbele, tegenstrijdige vrees voor zowel de versplintering door de twijfel als voor de dood door definitieve

## VAN MODERNISME NAAR POSTMODERNISME

zekerheid', herkent hij een leidmotief dat hij eveneens door Louis Paul Boons *Kapellekensbaan* ziet lopen (p. 146).

Het zou een verleidelijke, maar al te gemakkelijke verklaring bieden dit cultiveren van twijfel, ambivalentie en tegenspraak in verband te brengen met de grondhouding van het postmodernisme: de twijfel werd immers al een kleine eeuw vroeger ingeroepen door Karel van de Woestijne om er zijn eigen generatie, die van het *fin de siècle* in het algemeen en van Verhaeren in het bijzonder, mee te typeren. Het gaat om een twijfel die karakterieel en van alle tijden is,<sup>9</sup> maar die bij De Wispelaere ook gepaard blijkt te kunnen gaan met een verlangen naar synthese en een behoefte om alle tegenstellingen op te heffen.

Opmerkelijk bij De Wispelaere – evenals bij de door hem ook wellicht op grond van diepe congenialiteit zeer bewonderde Louis Paul Boon – is dat de ironie, de twijfel, de ambivalentie ook de vorm doordringen. De Wispelaere staat hiermee in een traditie die hijzelf laat beginnen bij Flaubert: niet de romancier, maar de briefschrijver. Flaubert was niet alleen een auteur die droomde van een boek waarin niet het verhaal centraal stond, maar dat een boek over niets zou zijn, 'un livre sur rien, qui ne se tiendrait que par la force interne de son style' (het is een uitspraak waardoor ook Gilliams begrijpelijkerwijze werd gefascineerd), Flaubert was ook de auteur die zichzelf als een schaduw begeleidde in zijn brieven. De Wispelaere omschrijft het zo: 'in volstrekte eenzaamheid en fanatieke overgave aan dit dubbele, ambivalente werk: schrijven en zichzelf zien schrijven, geweldig maar monsterachtig perspectief vol bitter genot aan het schuren van het zelfgekozen boetekleed' (p. 44). De fascinatie voor het 'zich *zien* schrijven, en *weten* dat men zichzelf ziet schrijven' werd al verwoord in een dagboekfragment van 1966, eveneens naar aanleiding van de lectuur van Flauberts briefwisseling. Flaubert markeert 'het begin van het moderne artistieke bewustzijn dat, bij de creatie, zichzelf als in een spiegel begeleidt.' Hieruit volgt ook 'de angstige twijfel aan de authenticiteit, want haast geen enkele daad, geen enkel denkproces, geen woord ontsnapt nog aan de dubbelzinnigheid van de reflectie.'<sup>10</sup> In *Het verkoelde* alfabet neemt de ambivalentie de vorm aan van dubbelheid of zelfverdubbeling: er is tweeslachtigheid, ontwijkende zelfreflectie, zelfspot en zelfbevraging. Ze lijkt weliswaar literair geïnspireerd, maar ze is reëel en alles doordringend. Ze bepaalt bij De Wispelaere, net als bij Boon en bij Gilliams, dus ook de vorm; zelfs de vorm van het dagboek.

## SCHRIJVEN ALS EEN VORM VAN LITERAIRE ARCHEOLOGIE

De verdubbeling van de schrijvende ik in een terugblikkende, het verleden reconstruerende en vastleggende schrijver-archeoloog enerzijds, en een zichzelf waarnemende, becommentariërende en analyserende schrijver op meta-niveau anderzijds, leidt tot een subtiel en melancholisch spel met eindeloos afwisselende lagen van herinnering en beleving. De Wispelaere heeft de verschuivingen in het perspectief van de vertellend-noterende ik en de belevende ik ook aangegeven in een wisselende persoonsvorm, in een afwisseling van 'ik' en 'hij'. Zo al meteen op de eerste pagina van *Het verkoolde alfabet*: 'ik krijg hem in beeld terwijl hij lusteloos door het schuine dakraam van zijn werk-kamer staart' (p. 9; cursivering toegevoegd). Hier is dus letterlijk een verdubbeling aangebracht van een verteller-schrijver op meta-niveau die de mijmerende verteller-schrijver *ziet* terugblikken. Schrijven is een dubbel, ambivalent werk: het is ook een middel om distantie te scheppen, om zichzelf, terugblikkend, te bekijken. De meta-commentaar interpreteert ook verder door te wijzen op het belang van de ruimtelijke symboliek. De mijmerende *hij* kijkt, 'Van waar hij staat, achter glas [...] neer in de tuin en de boomgaard, die hij haast twintig jaar geleden heeft aangelegd en die als buiten hem om zijn gegroeid' (p. 9). Het perspectief, of nog preciezer: de focalisatie, berust bij de *hij* die kijkt van binnen naar buiten en van boven naar beneden. Hij kijkt ook 'door een ruit heen', waarbij de verteller opmerkt: 'steeds vaker krijgt hij de indruk dat hij zo naar het leven kijkt, ook naar het zijne'. Het door de ruit heen naar buiten staren met een neerwaartse blik komt ook verder in het dagboek terug en krijgt de symbolische motiefwaarde van de terugblik op het eigen leven. De positie van 'de man voor het venster' – aanwezig in het schilderij van Henri de Braekeleer dat reeds door Maurice Gilliams werd gekozen als karakteristiek voor de dagboekschrijver – symboliseert ook de schrijfsituatie in het heden, die bepalend is voor de structurering tegelijk van het verleden én van het heden. Het gaat, bij de schrijvende De Wispelaere, echter niet alleen om de verdubbeling die een distantie schept en dus reflectie mogelijk maakt, het gaat ook en vooral om een wezenlijke dubbelheid en ambivalentie, om een besef dat de identiteit niet een monolithisch, onveranderlijk blok zekerheden is. Het versplinterde, opgesplitste ik valt dan ook nooit samen met zijn dubbel, zoals ook het gebruik van het spiegelbeeld laat zien.

## In de spiegel

De Wispelaere is zich ook als criticus sterk bewust van het confronterende procedé van de spiegel in de romantiek, zoals bijvoorbeeld blijkt in zijn opstel over 'Het problematische ik' in de bundel *Met kritisch oog*.<sup>11</sup> Het bekijken van het spiegelbeeld nodigt uit tot reflectie, het 'reveleert een vorm van bewustzijn'. Ook de schrijver De Wispelaere brengt zichzelf in beeld maar valt nooit samen met dat beeld. In *Het verkoalde alfabet* vinden we bijvoorbeeld dit typerende fragment: 'Op weg naar de kassa in het warenhuis loopt hij plotseling in een spiegel recht op een heer af, gekleed in een tabaksbruine, suède-zachte regenjas met opgeslagen kraag, met een gedeukt gezicht en zware wallen onder de ogen. Geschrokken stopt hij even, loopt dan verder tot vlak bij de spiegel om te zien of er niets mankeert aan het glas.' Als Ilse, die inmiddels al staat te wachten aan de kassa, hem vraagt wat hij daar deed, antwoordt hij ontwijkend: 'Ik dacht dat er vlekken op de spiegel zaten' (p. 63). De confrontatie met zichzelf in de spiegel sorteert hetzelfde vervreemdende effect als het bekijken van foto's van zichzelf. 'Ik hou niet van zijn gezicht, dat mij een tikkeltje te zelfverzekerd staat', heet het nog in de zevende 'Biografische notitie' (p. 277).

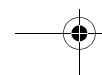
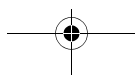
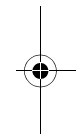
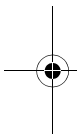
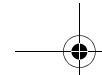
De terugkerende neiging tot verdubbeling is dus een uitdrukking van de zelftwijfel en de zelfdialoog, met het eeuwige pro en contra, het zich achtereenvolgens op verschillende en tegengestelde standpunten plaatsen, dat de sterkte en de rijkdom uitmaakt van De Wispelaeres literaire kritiek en ook al nadrukkelijk verwoord werd in *Paul tegenpaul*. In *Het verkoalde alfabet* lezen we ook deze uitspraak: 'Er is een dubbelheid in mij, waarvan het bewustzijn met de jaren eerder toe- dan afneemt' (p. 271). Daar krijgt die dubbelheid ook een bredere dimensie: ze wordt verbonden 'met de etymologische betekenissen van "cultuur" en "beschaving"'. Cultuur komt van *cultura*: de bebouwing van de grond. Beschaving of civilisatie komt van *civilitas*: burgerschap. In die oorspronkelijke zin is cultuur geworteld in het land, beschaving in de stad.' Tussen beide elementen voelt de schrijver zich op en neer getrokken worden als een klimtol, als aan het koord van een jojo. Het diepst in hem zit de cultuur, alles wat verbonden is met zijn verste verleden maar dat aanwezig blijft in zijn heden omdat het, tijdens het schrijven, ook steeds weer en meer tevoorschijn wordt gehaald. Maar tegenover dat amalgaam van aan zintuiglijke indrukken gebonden herinneringen staat de abstracte wereld van de

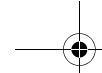


## SCHRIJVEN ALS EEN VORM VAN LITERAIRE ARCHEOLOGIE

‘beschaving’, van de geestelijke ontwikkeling en het abstracte denken. Beide heeft hij ze nodig: ‘ze zijn tegenstrijdig en niet te verzoenen, maar ze groeien in mij door elkaar als sterremuur en gras.’ En hier raakt De Wispelaere wellicht ook zelf de kern van zijn ambivalente schrijverspersoonlijkheid: ‘Noch in de ene noch in de andere sfeer voel ik me ooit helemaal thuis, in tijd noch ruimte ben ik geheel waar ik ben, ik ben niet van hier en niet van elders, niet van vroeger en niet van nu, maar overal tegelijk. Deze innerlijke botsingen en breuken moeten zichtbaar worden gemaakt in mijn zelfportret’ (p. 272).

Een zelfportret dus: het dagboek is het zelfportret van de schrijverspersoonlijkheid, en het is een zelfportret waarin het bewustzijn en de identiteit in het heden mee worden bepaald door het eigen verleden. Vandaar ook het belang van het archeologische denken. Vandaar ook – in de woorden van de dagboekschrijver zelf – het belang van ‘de herinnering aan het verlangen, en het verlangen naar de herinnering, die het hoofdthema van zijn werk zouden vormen en waar zich allerlei motieven doorheen zouden weven, als winde door een heg’ (p. 194). Wie zou het, zeker in het geval van Paul de Wispelaere, beter en scherper kunnen formuleren dan de schrijver-criticus zelf?

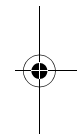
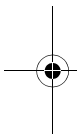


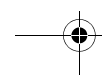
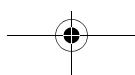
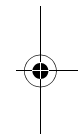
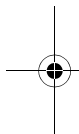
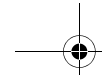


# DEEL 4

## Over Stefan Hertmans

~~~~~





## Stefan Hertmans: van fascinatie naar reflectie

Sinds zijn prozadebuut met *Ruimte* (1981) heeft de eigenzinnige schrijverpersoonlijkheid van Stefan Hertmans (Gent, ° 1951) zich in snel wisselende gedaanten geprofileerd als een van de meest veelzijdige, productieve en erudiete auteurs in Vlaanderen.

Na het poëziedebuut *Ademzuil* (1984) verschenen vrijwel gelijktijdig twee dichtbundels: *Melksteen* (1986) en *Zoutsneeuw. Elegieën* (1987), in 1988 nog gevolgd door een bundel in samenwerking met Huub Beurskens, *Een kus in Ter Kameren* (gedrukt in beperkte oplage en daardoor nauwelijks opgemerkt) en door *Bezoeken. Gedichten* (bekroond met de Arkprijs voor het Vrije Woord 1988). Inmiddels liet Hertmans ook fel opgemerkt proza verschijnen: *Gestolde wolken* (1987, bekroond met de Multatuliprijs van het Amsterdams Fonds voor de Kunst) en *De grenzen van woestijnen* (1989). De bundel essays over literatuur, *Oorverdovende steen*, die als manuscript werd bekroond met de Jaarlijkse Prijs voor Nederlandse Literatuur van de Stad Gent 1986, werd in boekvorm uitgegeven in 1989. Nog in hetzelfde jaar 1989 verscheen een tweede bundel essays, *Sneeuwdoosjes*.

De ‘snelle’ bekroningen – het debuut *Ruimte* werd in Vlaanderen zelfs twee keer bekroond – laten er geen twijfel over bestaan: het werk van Stefan Hertmans wekte meteen belangstelling en krijgt ook de aandacht en waardering waar het door zijn onmiskenbare intrinsieke kwaliteiten recht op heeft. Het verscheen ook, sinds 1987, gelijktijdig in Nederland (bij Meulenhoff) en in Vlaanderen (bij Kritak), een omstandigheid die bij de verspreiding en bekendmaking een niet geringe rol speelt.

En toch: er zijn ook kritische, afwijzende en sceptische geluiden geweest, er was aanvankelijk ook onbegrip, wrevel zelfs. Dit onbegrip had te maken met de bevreemding die dit werk bij de modale lezer onvermijdelijk wel moest wekken. Bij Hertmans treft de lezer geen onmiddellijk toegankelijke of ‘her-

## OVER STEFAN HERTMANS

kenbare' gedichten en verhalen aan. In het vroege proza ontbreekt de lineaire ontwikkeling zelfs helemaal; het causale verband dat veilig van begin- naar eindpunt voert werd hier vervangen door metaforen en sequensen die zich concentrisch bewegen en tegelijk over de eigen grenzen heen in elkaar grijpen. Het oeuvre wordt bovendien gekenmerkt door een zeldzaam brede belezenheid en door een snelle evolutie, weg van de aanvankelijk gesloten, hermetische schriftuur van het modernisme, naar een meer open, relativerende en eclectische vormgeving die postmodernistisch genoemd kan worden. Hoewel. Zoals elke schrijver die beschikt over een sterke persoonlijkheid onttrekt Hertmans zich eigenlijk aan iedere vorm van verschalende etikettering. Hijzelf pleit, met een verwijzing naar Rimbaud, voor een poëtica van de continue ontregeling of ontsporing, voor een volgehouden 'dérèglement de tous les sens', zodat elke opeenvolgende poging tot typering al bij voorbaat lijkt te moeten falen. Maar juist deze hang naar permanente grensverlegging en grenservaging is wel kenmerkend voor het postmodernisme.

De sleutel tot zijn ontwikkeling werd door Hertmans zelf aangereikt in het woord vooraf tot de essays *Oorverdovende steen*: de teksten in deze bundel werden geschreven tussen 1981 en 1985 en stammen dus uit de periode tussen *Ruimte* en *Gestolde wolken*. 'Ze ontstonden vaak als een soort meetoefeningen,' schrijft Hertmans, 'waarmee ik de afstand probeerde te bepalen die tussen een schrijver en zijn standpunten ligt.' Bij het bewerken van de essays met het oog op de bundeling bleek ook hoe snel die standpunten een volstrekt andere inhoud kunnen krijgen en kwam de eigen evolutie aan het licht: een curve die hem bracht 'van een poëtische fascinatie voor al het statische van de modernistische erfenis, naar een reflectie over de paradoxen in alles wat we weten en denken over literatuur.' Hij voelde bij zichzelf een 'opener schrijfstijl [...] doorbreken,' wat hem noopte tot 'het beslissend herformuleren van een groot aantal uitspraken, die pas weer legitiem konden worden door verdere nuanceren.'<sup>1</sup>

### Weg van het anekdotische

Het vroegste werk van Hertmans – het proza van *Ruimte* en de eerste dichtbundel *Ademzuil* – wordt nog bepaald door de typisch modernistische behoefte een 'ontpersoonlijkte', geobjectiveerde of autonome, louter talige wereld op te bouwen. In de traditie waarbij Hertmans aansluiting zocht ver-

toont het gedicht de universalisering van de ontroering tot een hard, glanzend object. T.S. Eliot noemde het gedicht een 'objectief correlaat' van zijn emoties, Rilke sprak van een 'Dinggedicht' en Van Ostaijen streefde naar algehele 'ontpersoonlijking'. Bij Maurice Gilliams – voor Hertmans een inspirerend voorbeeld – vinden we bij herhaling het beeld van de kei terug: de kei op de bedding van de rivier bijvoorbeeld, het harde, door erosie geslepen, volledig in zichzelf rustende, roerloze voorwerp, dat een volmaakte weergave of 'stolling' is van de ontroering. Werd Hertmans aanvankelijk sterk geboeid door die 'beruchte' keien en door de litische beeldspraak die hij niet alleen bij Gilliams maar ook bij Willy Roggeman aantrof, onmerkbaar is dit expressionistische of modernistische standpunt in zijn 'tegendeel en complement' overgegaan: in 'het kijken naar de altijd wisselende en principe-sloze beweging die de keien slijpt, – onze leeswijze.'<sup>2</sup> Het versteende, verstilde gedicht bleek, voor wie goed luistert, inderdaad een 'oorverdovende' boodschap in zich te houden; het 'schreeuwde' om verklaring. Vandaar ook de titel van de essaybundel. De ontwikkeling van de gesloten en statische, modernistische visie naar de meer open, speels-fluctuerende, ontgrenzende postmodernistische opvatting van het kunstwerk, komt het duidelijkst tot uiting in het proza van Hertmans. In *Ruimte* wordt het schrijven nog gezien als een poging tot abstraheren en condensereren van emoties en ideeën. De metafoer die abstract en concreet verbindt is voor hem de enige mogelijkheid om de ervaring van de werkelijkheid adequaat te beschrijven. 'Alles, wat mij soms helder als beeld verschijnt, neemt zijn relevantie terug van zodra ik het in een explicatieve formule wil duwen'<sup>3</sup> is een bedenking die aangeeft dat een kunstmatige helderheid wordt nagestreefd, een zich begeven in het ijle of abstracte dat geen verklaring duldt.

In de schrijftuur van *Ruimte* wordt het anekdotische of verhalende element dan ook nadrukkelijk geweerd. Het verhalende staat de condensatie immers in de weg. Zoals we al zagen, omschreef Gilliams het traditionele verhaal eerder al plastisch als 'worstenvullerij'. Bij Hertmans heet het: 'Elk niet glad gepolijst element weigeren tot alleen een mozaiek van essentialia overblijft.'<sup>4</sup> Door de anekdote te integreren (te 'polijsten') in de (zelf)reflectie ontstaat een objectivering die vergelijkbaar is met de abstractie, bereikt in de muziek, trouwens dé grote inspiratiebron voor Hertmans. Het proza van *Ruimte* is dan ook in essentie zelf-reflexief. Het gaat, evenals bij Gilliams en bij Willy Roggeman, en aansluitend bij de modernistische traditie van Rilke, Trakl, Valéry en

## OVER STEFAN HERTMANS

Celan, om even zoveel objectiverende pogingen tot zelfbespiegeling of zelf-onderzoek.

Dat deze eerste poging om ‘voor zichzelf zichtbaarheid te verkrijgen’ (Gilliams) zich bij Hertmans manifesteerde via de confrontatie met de ruimte – de leegte die ons omhult en die ons bepaalt – is achteraf beschouwd niet zo verwonderlijk. Het geheel van zijn werk beweegt zich op het raakvlak van de innerlijke ruimte en de vele reële ruimten waardoor deze is omgeven. Ook in later proza wordt de huid, als plaats waar het bewustzijn intieme aansluiting vindt bij de verschillende ruimte-ervaringen, gezien als een *grens*: ‘Zelfs tijdens de heetste liefdesnacht omarmen we in de ander slechts de grenzen van een onbekend en onmetelijk gebied – we strelen wederzijds de grenzen van woestijnen.’<sup>5</sup> In de ervaringswereld die door de prozaïst en door de dichter Hertmans wordt beschreven, gaat het inderdaad steeds weer daarover: over het verkennen van de eigen grenzen, over de onmetelijkheid van het onbereikbare.

De ontwikkeling naar de meer open schriftuur heeft zich in *Gestolde wolken* al voltrokken. Het traditionele verhalende element heeft (weer) zijn intrede gedaan, maar de anekdote is bij Hertmans van een niet-realistische, bizarre of groteske factuur. De grillige fantastiek van deze verhalen situeert ze op de grens van het reële en het niet-reële, en verbindt via de meerduidige metafoor, alweer en steeds opnieuw, het concrete met het abstracte. Ook hier, evenals in *Ruimte*, wordt lyrisch proza afgewisseld of vermengd met beschouwende of essayistische elementen, maar de speelse transformatie van de werkelijkheid creëert een veel grotere afstandelijkheid.

De vervreemdende werkwijze van Hertmans blijkt al uit de titel: met het beeld van de gestolde wolken (de tastbaar geworden onvatbaarheid) wordt in het titelverhaal een droom weergegeven waarin ijsschotsen aan de ik-verteller verschijnen – een ‘hoekige droom van koelte.’<sup>6</sup> In deze hallucinante wereld zal alles uiteindelijk vervloeien: het huis waarin hij woont is een vlot dat zich herhaaldelijk verplaatst; de hem omringende werkelijkheid is, letterlijk, onvast geworden, drijvend. De ademende ik – ‘zuiltje van menselijke aanwezigheid in arctische kou’ – zal dan ook ‘tot in de ruimte’ opstijgen, begeleid door de ‘hoog en ijl’ uit de radio opklinkende stem van een sopraan.<sup>7</sup>

Het schitterende verhaal ‘Arc de Tromphe’ lijkt aanvankelijk meer aan te sluiten bij een herkenbare realiteit of fictie. Het begint althans als een sprookje of parabel, met ‘Er was eens een boer.’ Maar al gauw blijkt dat het gaat om de memoires van een hypergevoelige, oud-geworden ballet danser, die beklemd



geraakte door herinneringen ‘waar hij niet om vraagt’ en door een toenevende onverschilligheid tegenover de wereld. Relativering, negatie en onzekerheid zijn in zijn werkelijkheid ingebouwd. Zijn leven is, zoals de Arc de Triomphe die hij in een sneeuwdoosje bezit, slechts een illusie geweest. Hij wil enkel nog verdwijnen, in gewichtloosheid overgaan. Dat sneeuwdoosje speelde in *Ruimte* al een rol<sup>8</sup> en ook uit de heel persoonlijke en verrassend rijke essaybundel *Sneeuwdoosjes* blijkt dat het geconcentreerd turen naar het sneeuwdoosje voor Hertmans de mogelijkheid opende om de ruimtelijke ervaring te laten primeren op de chronologische. In het titelessay (over Walter Benjamin) brengt hij een jeugdervaring in herinnering waarin een schokkende ‘Umkehr der Räume’ plaatsvond: de fascinatie deel uit te maken van een ruimte die afgezonderd is in een overkoepelende ruimte werd voor hem een symbool van het in zichzelf verzonkene.<sup>9</sup>

Er zijn in *Gestolde wolken* ook minder sombere, zelfs ronduit komische en groteske verhalen, zoals ‘Met witte vleugelslag’, waarin met lichte toetsen twee leeuwen ten tonele worden gevoerd die zich verplaatsen in een ‘dieppaarse Jaguar Sport Coupé E type 1956’ en in Oostende tal van absurde situaties creëren. Er zijn daarnaast nog abstract bespiegelende, filosofisch geladen beschouwingen en lyrische stukken die aansluiten bij het proza van *Ruimte*, met dezelfde centrale Anton-figuur. Maar in alle verhalen overheerst het hallucinatorische element, de hypertrofiëring of uitvergroting, soms tot in het groteske toe, van de ‘normale’ indrukken en ervaringen.

In *De grenzen van woestijnen* is dat niet anders. Wel wordt hier, nog nadrukkelijker, teruggegrepen naar de ‘traditionele’ vertelwijze. In sommige verhalen wordt zelfs een vertellerfiguur opgevoerd die het verloop van de gebeurtenissen voorziet van commentaar. De ‘ontgrenzing’ richt zich nu ook op het literaire spel. In ‘Het rijk der lichten’ gaat Hertmans bijvoorbeeld een dialoog aan met Kafka: in de tekst zijn duidelijke reminiscenties aan *Het proces* verwerkt. In het titelverhaal wordt de bevreemdende, bedreigende fantastiek met volgehouden spanning opgespaard tot het ontwrichtende eindpunt: het lichaam van de lang gezochte geliefde blijkt er, letterlijk, transparant te zijn.

De werkelijkheid in deze verhalen wordt overwegend beheerst door verrassende en intrigerende, bizarre ‘afwijkingen’ of ‘vreemd gedrag’. Zo is er het fantastische verhaal over de jongen Bodo (in 1986 al verschenen in de bundel *De mooie jonge goden*), die beschikt over een ‘groot en nutteloos talent’: hij

## OVER STEFAN HERTMANS

kan namelijk, zomaar, langs de gevel over een huis springen en breidt zijn kunst nog uit tot een kerktoeren; of over de zangeres Maria, een wonderkind dat een ingebouwde virtuoze nachtegaal in haar onderlijf mee blijkt te dragen. De meeste verhalen zijn heel complex gestructureerd en rijk beladen met symbolische gebeurtenissen. Er zijn in deze bundel echter ook nog lyrische en beschouwende stukken, poëtisch proza waarin een uiterst kwetsbare persoonlijke gevoels- en ervaringswereld wordt beschreven, waarin gedroomde of reële ‘bewustzijnssubtiliteiten’<sup>10</sup> worden opgevoerd.

### Naar een ‘open’, postmoderne poëzie

Ook in Hertmans’ poëzie is de door hemzelf ervaren ‘curve’ aanwezig. Formeel vertoont ze een ontwikkeling van het uiterst gecondenseerde, ‘harde’ en woordkarige, expressionistisch geladen vers, naar een meer open, breed-elegisch, mededelend-episch en melodieuus-vloeiend vers. Inhoudelijk is de concentratie op de innerlijke ruimte opengebroken ten voordele van meer aandacht voor de wereld en de dingen, voor de culturele erfenis vooral, de inspirerende dialoog met de traditie waartoe niet alleen literaire voorbeelden, maar ook plastische kunstenaars en componisten blijvend uitnodigen. Het ‘openbreken’ naar een wijde blik op de wereld zal vooral nog duidelijk worden in de essays (waarover meer hierna).

De ‘nieuwe’ bundels *Zoutsnieuw* en *Bezoeken* worden verder gekenmerkt door een sterk doordachte constructieve wil. Het web van meerduidigheid dat al door de paradoxale werking van de concreet-abstract-metaforen wordt opgeroepen – een constante in het geheel van Hertmans’ poëzie – is hier uitgebreid tot de globale structuur van de bundels: de gedichten zijn in cyclisch verband geconcipieerd en ontleen hun betekenis mede aan hun plaats in de bundel, waarin subtiele interne spiegelingen en echo’s zijn aangebracht, naast tal van referenties naar het literaire, plastische en muzikale erfgoed.

In het fraai uitgegeven poëziedebuut *Ademzuil* zoekt de modernist Hertmans via stolling en uitpuring nog ‘essentialia’ te vatten. Het programmatisch voorop geplaatste gedicht ‘Graafwerk’ is hiervoor al revelerend: dichten is voor Hertmans ‘graven’, is ‘breinarcheologie’. De snelle opeenvolging van ‘harde’ beelden verradt een geobsedeerd zijn door verstenen of fossilisering. De metaforen trekken meestal uitersten naar elkaar toe en heffen, door de

paradox, de tegenstelling op: leven en dood, vloeiend en vast, vervluchtiging en materie, concreet en abstract worden met elkaar verbonden en gaan door een oxymoron in elkaar over. Ook de titel van de bundel is zo'n metafoor: 'ademzuil' staat voor 'de mens', het lichaam gezien als een ademende zuil, een beeld waarin het bewegende en het levende overgaan in het roerloze en het levenloze. Tegelijk is deze concreet/abstract-koppeling een verwijzing naar het begrip 'Atemkristall' uit een als motto opgenomen gedicht van Paul Celan.<sup>11</sup> In *Melksteen* blijft hetzelfde principe werkzaam: hier gaat het vloeiende over in stolling, doordringt het vitale principe het gefossiliseerde en andersom.

Dat Hertmans in zijn werk bewust en nadrukkelijk een dialoog opzoekt met de literaire traditie, of: zichzelf in een intertekstuele relatie met deze traditie inschakelt, is overduidelijk in *Een kus in Ter Kameren*, een bundel die is ontstaan in samenwerking met zijn generatiegenoot, vriend en geestverwant Huub Beurskens. De titel is ontleend aan het gedicht waarmee de *Verzamelde gedichten* van Jos de Haes worden afgesloten en dit mag een 'statement' heten: de inhoud van de bundel is rechtstreeks geïnspireerd op de poëzie van De Haes, die zich situeert 'op de rand van het onuitsprekelijke'. De hier tevens naar voren komende gelijkgestemdheid of verwantschap met Beurskens werd door Hertmans zelf verduidelijkt: in zijn opstel over het proza van Beurskens (in *Oorverdovende steen*) blijkt alvast dat de bizarre fantasie van Beurskens, diens spel met de werkelijkheidsafbeelding, met geloofwaardigheid en waarschijnlijkheid, elementen zijn die Hertmans waardeert op grond van 'herkenning'. Ook de poëzie van Beurskens en Hertmans heeft veel gemeenschappelijks. Beurskens is, net als Hertmans, een 'constructeur', een *poeta faber* die schrijft in de traditie van de autonome literatuur (hij vertaalde poëzie van Gottfried Benn en Georg Trakl, ook van Nelly Sachs). Hertmans en Beurskens delen ook eenzelfde fascinatie voor de Amerikaanse dichter Wallace Stevens. In het volgende hoofdstuk ga ik dieper op deze affiniteit in.

Met *Bezoeken* werd de eerste grote ontwikkeling in Hertmans' werk afgerond. De bundel is complex gestructureerd en tot in de details 'bewerkt'. Niet alleen zijn er de interne spiegelingen van de cycli die naar elkaar verwijzen en elkaar symmetrisch aanvullen. De afzonderlijke gedichten refereren tevens, zoals intussen gebruikelijk bij Hertmans, naar de literaire traditie: naar Hölderlin, Trakl, Celan, naar de mythische figuren Odysseus en Orpheus ook, en naar componisten als Orland de Lassus en Leoš Janáček. Ook historische gebeurtenissen zijn nu in de poëtische werkelijkheid opgenomen

## OVER STEFAN HERTMANS

(‘Pogrom’, Sarajevo in ‘Wakken’) en verder is er nog de intrigerende Quintillus Loquax, een imaginaire ‘praatzieke’ jonge Romein die door de lyrische ik-figuur ten tonele wordt gevoerd als een soort dubbelganger die hij – evenals de elders in de bundel optredende, legendarische sater Marsyas – ‘in een vreemde aandoening’ levend heeft gevild.<sup>12</sup> Deze bundel is, door de rijkdom aan motieven en referenties, door de complexiteit van zijn vormgeving, ongetwijfeld maniëristisch te noemen. Maar het gaat bij Hertmans om een verhelderend maniërisme dat een soms tragische luciditeit en gevoeligheid onthult. Met *Bezoeken* is Hertmans’ poëzie tot voldragen rijpheid gekomen.

## Stefan Hertmans en Wallace Stevens

### Een postmodernistische dialoog met de modernistische traditie

De sensuele verzen van Wallace Stevens (1879-1955), een van de meest voor-  
aanstaande Amerikaanse dichters van de twintigste eeuw, hebben vele sporen  
nagelaten, ook in de Nederlandse literatuur. Er zijn evidente invloeden aan te  
wijzen bij zo diverse dichters als Gerrit Kouwenaar, Remco Campert en Bern-  
lef, maar daarnaast is er een lange rij dichters in de Nederlanden die op een of  
andere manier met Stevens in verband kunnen worden gebracht. Intussen zijn  
er – rijkelijk laat – ook twee bundels met vertalingen uitgegeven: in 1997  
bracht Rein Bloem *Een blauwdruk voor de zon* uit (met vertalingen van *The  
Man with the Blue Guitar* en van *Notes toward a Supreme Fiction*) en in de  
reeks ‘De mooiste van’ (bij Lannoo) verscheen een deel met nieuwe vertalin-  
gen door Peter Nijmeijer (2003). Beide edities zijn tweetalig. Opmerkelijk is  
wel dat de aandacht voor deze modernistische dichter zich intensiverde in de  
jaren 1980 en men kan zich dan ook afvragen wat aan welke constellatie deze  
affiniteit en bewondering te danken zijn. Het kan niet toevallig zijn dat de  
jongere dichters van toen hun positie bepaalden door niet alleen naar W.H.  
Auden en T.S. Eliot, naar Rainer Maria Rilke en Paul Valéry, maar ook naar  
Wallace Stevens te verwijzen.

We beperken ons tot enkele voorbeelden. *Klein Rozendaal* (1983), de  
tweede dichtbundel van Benno Barnard (° 1954), wordt ingeleid door dit  
motto:

It was the World in which I walked, and what I saw  
Or heard or felt came not but from myself;  
And there I found myself more truly and more strange.

## OVER STEFAN HERTMANS

Barnard citeert hier de laatste strofe van 'Tea at the Palaz of Hoon' uit Stevens' eerste bundel, *Harmonium*. Tien jaar later opent Erik Spinoy (°1960) zijn bundel *Fratsen* met een motto ontleend aan 'Les Plus Belles Pages' uit Stevens' *Parts of a World*:

The milkman came in the moonlight and the moonlight  
Was less than moonlight. Nothing exists by itself.  
The moonlight seemed to.

Reeds in zijn debuutbundel, *De jagers in de sneeuw* (1986; de titel verwijst naar het bekende schilderij in het Kunsthistorisch Museum in Wenen) had Spinoy eer bewezen aan zijn voorvaders en modellen Wallace Stevens, Rainer Maria Rilke en Paul Valéry in het tweede gedicht van de openingsreeks 'De noodzakelijke engel', waarin de betekenis van Stevens' titel 'The necessary Angel' uitgebreid wordt tot de visie van de drie modernistische dichters. Het is duidelijk dat deze jonge dichters zich zelfbewust manifesteren in de traditie van het 'High Modernism'. Bovendien kan hier nog gewezen worden op het mei-juninummer 1986 van het Vlaamse tijdschrift *Yang*, getiteld 'Gebroken vleugels'. Dit themanummer, uitgegeven door Stefan Hertmans (als gast-redacteur) en Hans Vandevoorde, is uitsluitend gewijd aan teksten over engels 'in de literatuur en de kunst' en bevat onder meer de Nederlandse vertaling (door Lloyd Haft) van 'Angel Surrounded by Paysans', een gedicht met de betekenisvolle regels 'Yet I am the necessary angel of earth,/ Since, in my sight, you see the earth again' (in *The Auroras of Autumn*). Deze context is niet onbelangrijk: *Yang* is inderdaad bij uitstek het tijdschrift waarin de post-modernistische jongeren in Vlaanderen een discussieforum vonden voor de uitwerking van hun poëtica.

In de Verenigde Staten is het vanzelfsprekend dat jonge dichters een positie innemen tegenover de overweldigende aanwezigheid van de poëzie van Wallace Stevens, hetzij door zich in te schakelen in zijn traditie, hetzij door zich ervan te distantiëren. Dat laatste dan door 'misreading', in de zin die Harold Bloom aan de term heeft gegeven. Zoals Michael Davidson heeft vastgesteld: 'Wallace Stevens' influence on contemporary poets is so pervasive, in fact, that discussion is almost superfluous beyond the most generalized level.'<sup>1</sup> Zelfs in hun misprijzen of in hun afwijzen van zijn invloed wordt duidelijk dat Stevens een centrale positie inneemt als toetssteen of als *repoussoir* voor de

jongere generatie.<sup>2</sup> Blooms invloedentheorie bevestigt volgens Davidson juist Stevens' 'central influence upon more recent poets like John Ashbery and A.R. Ammons', en dit ondanks het feit dat Davidson de theorie van Bloom inadequaat vindt om deze 'negatieve invloed' te bestuderen en voorstelt om alleen die elementen in Stevens' poëzie te bekijken 'that have helped generate at least one tradition in postwar poetry.'<sup>3</sup>

Minder vanzelfsprekend is het dat Wallace Stevens ook een rol zou spelen in het tot stand komen van het poëtische programma van 'ten minste één' – en inderdaad een zeer belangrijke – 'naoorlogse poëzietraditie' in Nederland en in Vlaanderen. En toch is dit onmiskenbaar het geval geweest. De postmodernistische traditie in de Nederlanden wijst, net als in de Verenigde Staten, op 'the continuing presence of Modernism as an informing influence and point of departure.'<sup>4</sup> Dat Stevens een centrale positie inneemt in de overgang van modernisme naar postmodernisme hangt samen met zijn concept van het onafhankelijke, zuivere, autotelische en 'abstracte' gedicht, een concept dat teruggaat op de grote romantische dichters maar uiteraard werd geherdefinieerd door een twintigste-eeuwse opvatting van werkelijkheid en verbeelding. In de (post)modernistische visie werd de verbeelding losgemaakt van haar bovennatuurlijke of metafysische bronnen; ze vindt haar oorsprong nu in de innerlijke creatieve krachten van de dichter, die zijn 'supreme fiction' oplegt aan de werkelijkheid. Stevens, net als Williams en andere modernisten, concentreert zich op de waarneming van de werkelijkheid en wil die werkelijkheid zelfs vervangen door zijn verbeeldende weergave ervan. In zijn latere poëzie begonnen epistemologische kwesties en scepticisme centraal te staan, meer in het bijzonder de onbepaaldheid van de taal waarin ze is vormgegeven. Een logisch gevolg daarvan is dan ook dat in de traditie van de Stevensstudie deconstructionistische critici als J. Hillis Miller een centrale rol speelden in de discussie van zijn werk. Literaire kritiek én literaire theorie hangen inderdaad nauw samen met de ontwikkelingen in de literatuur zelf.

In Vlaanderen werd het postmodernisme in de poëzie geïntroduceerd in de vroege jaren 1980 door Stefan Hertmans, Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy. De definitieve doorbraak kwam er met de publicatie van *Twist met ons*, een bundel waarin verscheidene jonge dichters zich presenteerden: Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy, Charles Ducal en Bernard Dewulf. Dat deze bundel een programmatische betekenis heeft gekregen heeft hij echter niet zozeer te dan-

## OVER STEFAN HERTMANS

ken aan het veeleer toevallige samentreffen van de vier dichters, als wel aan de inleidende tekst van Benno Barnard, die de nieuwe generatie met haar nieuw idioom en haar nieuwe poëtica verwelkomde als vernieuwers van de moderne poëzie en op die manier de discussie opende over het postmodernisme.<sup>5</sup> In Vlaanderen wordt sindsdien, net als in Nederland, een duidelijk onderscheid gemaakt tussen enerzijds een ‘traditionele’, dat is communicatieve en mimetische poëzie (vertegenwoordigd in Nederland door de *Tirade*-traditie van Rutger Kopland en Judith Herzberg, in Vlaanderen door Herman de Coninck en Luuk Gruwez) en anderzijds een ‘postmoderne’ poëzie waarin vooral een eclectische weergave van een gefragmenteerde en chaotische werkelijkheid of een ‘versplinterd’ ego aandacht krijgt.

Een van de meest karakteristieke eigenschappen van de postmoderne poëzie en literatuur in het algemeen is de uitgebreide amalgamatie van stijlen en vormen, samen met een expliciete en doelbewust nagestreefde intertekstualiteit. Postmoderne literatuur is een recyclerende literatuur, een kunstvorm die reflecteert over zichzelf en afwijkt van de eigen traditie, traditie die niettemin gedeeltelijk wordt geïntegreerd en vertegenwoordigd. Postmoderne literatuur is geschreven traditie. En in deze context is de aanwezigheid van Wallace Stevens en andere vertegenwoordigers van het ‘High Modernism’ in de Europese postmoderne poëzie niet zozeer verbazingwekkend als wel vanzelfsprekend. Het komt er niet op aan te wijzen op een breuk tussen modernisme en postmodernisme, maar wel te kijken naar de nuances van het adapteren, naar de vormen van herwerken, bewerken of nadrukkelijk afwijzen.

De Nederlandse dichter, criticus en romanschrijver Willem Jan Otten, een strikte tijdgenoot van Stefan Hertmans (beiden zijn geboren in 1951), heeft zijn bewondering voor Wallace Stevens uitgedrukt door aandacht te vragen voor diens poëzie in Groningen, waar Otten was uitgenodigd als ‘writer in residence’. De tekst van zijn Stevens-lezingen, ‘Er is een fantastische poging mislukt’, werd gepubliceerd in het literair tijdschrift *Tirade* in 1992 en opgenomen in de essaybundel *De letterpiloot* (1994). Otten stelt dat het sleutelwoord in Stevens’ werk ‘fictie’ is en dat de Amerikaanse dichter in zijn meest beroemde reeks gedichten, *Notes toward a Supreme Fiction*, zich concentreert op het beeldend bewustzijn, op de transformatie van werkelijkheid in verbeelding. Otten blijkt gefascineerd te zijn door de regels ‘Things as they are/ Are changed upon the blue guitar’, die hij telkens weer citeert. Voor hem zijn deze regels provocerend of ‘tergend’ en houden ze een compleet programma in,



wat – uiteraard – even veelzeggend is voor de Nederlandse dichter zelf: het ‘verbeeldend bewustzijn’, dat is fictie, verandert de dingen, het verbeeldt onze werkelijkheid, zet beeld om in verbeelding. Dat betekent evenzeer dat fictie een kennis veronderstelt die ‘alleen in poëzie mogelijk is’: we hebben poëzie nodig om te weten wie we zijn, ‘waartoe we bij machte zijn.’<sup>6</sup> Ottens commentaar bij de poëzie en de poëtica is bijzonder goed gedocumenteerd (hij verwijst naar de ‘klassieke’ Stevens-critici Helen Vendler en James Longenbach) maar ook heel persoonlijk. Als criticus is Otten in de eerste plaats geïnteresseerd in wat het werk dat hij bestudeert in hem teweeg brengt. Hij is steeds op zoek naar het onpeilbare en de vragen die hij stelt situeren zich aan de rand van het niets en het onzegbare. Dit aanwezig stellen van het afwezige – een postmodernistisch derridaans thema – verleent aan alles wat wij doen een besef van vergeefsheid of nutteloosheid dat vooral werkzaam is in het omgaan met taal en met poëzie.

Eenzelfde fascinatie is kenmerkend voor de poëzie van Stefan Hertmans, bijvoorbeeld heel nadrukkelijk in *Muziek voor de overtocht* (1994).<sup>7</sup> De bundel bevat vijf reeksen gedichten, waarin evenzoveel modernistische kunstenaars met hun passies worden opgeroepen: de Duitse componist Paul Hindemith, de Franse (post)symbolistische dichter Paul Valéry, de Franse schilder Paul Cézanne, de Russische balletdanser Vaslav Nijinski en ten slotte Wallace Stevens.

Stefan Hertmans heeft sinds zijn debuut het zoekende en veranderende profiel ontwikkeld van een gecultiveerde, veelzijdige en succesrijke kunstenaar. Zowel zijn proza als zijn poëzie kregen officiële erkenning: *Muziek voor de overtocht* werd in 1995 bekroond met de driejaarlijkse Prijs van de Vlaamse Gemeenschap voor Poëzie (de vroegere Staatsprijs). Wat de vorm betreft bewoog de dichter zich weg van een uiterst gecondenseerd, ‘hard’, gebald en schraal vers naar een meer elegische, verhalende en melodieuze uitdrukking. Wat de thematiek betreft wordt de postmodernistische wending expliciet duidelijk in de voortdurende dialoog met literaire modellen, of met een schilder of een componist. Hertmans’ werk werd inmiddels doordrongen van intertekstualiteit. In een interview met Bart Vervaeck, verschenen in de krant *De Morgen* van 13 mei 1994, heeft de dichter de bundel – die vrijwel gelijktijdig verscheen met de zeer succesrijke roman *Terug naar Merelbeke* en daardoor wat in de schaduw dreigde te blijven – zo toegelicht:

## OVER STEFAN HERTMANS

Het gaat om vijf oude kunstenaars – wat we vroeger ‘meesters’ noemden – die op het einde van hun leven, als iedereen denkt dat ze alles kunnen, inzien dat ze in feite weer aan het begin staan. Daar begint een hogere onmacht, een obsederend en vruchtbaar tekort in hen te woekeren. Dat bedoel ik met de overtocht: de weg van de illusie van de kunst naar de kunst van de illusie. Die weg is eigenlijk het levensproject van elke kunstenaar. Inzien dat je precies dat laatste niet kunt, dat al je techniek alleen maar heeft gediend om je bij de rand van een afgrond te brengen, dat is, denk ik, een groot inzicht. Het inzicht dat je, zelfs als je zeventig bent, weer al je zekerheden moet opgeven, dat je opnieuw zonder werktuigen, met blote handen moet beginnen.<sup>8</sup>

In verband met de ‘toonhoogte’ van deze gedichten merkt Hertmans verder nog op dat hij heeft geprobeerd ‘als het ware zonder techniek te schrijven’ zodat ze er daardoor wellicht wat ‘slordig’ of ‘prozaïsch’ uitzien. Betekenisvol is de aanvulling dat ze ‘ergens’ in hun toonhoogte aanleunen bij de poëzie van de Amerikaanse dichter John Ashbery. De verwijzing is niet gratis: de bundel *Muziek voor de overtocht* wordt als geheel voorafgegaan door een motto van John Ashbery.

De keuze van Hertmans is dus geheel voor onzekerheid, voor een onbepaaldheid die niet verlamdend is maar wel verrijkend en vruchtbaar. In bekend poëticaal opstel, gebundeld in *Sneeuwdoosjes* (1989), heeft hij die ‘toestand’ omschreven als ‘vitale melancholie’. Opmerkelijk is echter dat deze keuze voor onzekerheid – die paradoxalerwijze ook een bepaling inhoudt van de eigen positie van de dichter als dichter – wordt gemaakt via een voorstelling van vijf modernistische dichters met wie hij zich gedeeltelijk identificeert. De portretten van die vijf figuren kunnen inderdaad gelezen worden, in de Vlaamse literaire traditie van Karel van de Woestijne en Maurice Gilliams, als uitgebreide zelfprojecties en zelfportretten. Hertmans’ keuze karakteriseert hem ook zelf als kunstenaar: elk van de vijf gekozen kunstenaars was in hoge mate begaan met het exploreren van nieuwe kunstvormen. Als vertegenwoordigers van het ‘High Modernism’ waren ze op zoek naar essentialia, naar het *Ding an sich*, dat ze uiteindelijk evenwel niet zouden bereiken. Maar door hun pogingen hiertoe overschreden ze grenzen en konden ze de beperkingen van hun kunst doorbreken.

Anders dan de voorafgaande reeksen over Hindemith, Valéry en Cézanne, zijn de gedichten over Wallace Stevens niet in de eerste plaats biografisch van aard. De Stevens tot wie Hertmans zich richt is duidelijk de dichter van *Notes toward a Supreme Fiction* (1942) en van *Transport to Summer* (1947). Alle citaten die als motto gebruikt worden om de titelloze gedichten te introduceren, zijn ontleend aan de laatstgenoemde bundel (waarin de *Notes* zelf waren opgenomen). De reeks draagt de algemene titel 'Stevens op zondag', waarschijnlijk een verwijzing naar bekende vroegere gedichten als 'Sunday Morning' en 'Ploughing on Sunday', of zelfs naar de gewoonte van Stevens om op zondag te componeren.<sup>9</sup> Maar het algemeen inleidende motto, dat voorafgaat aan de groep gedichten over Stevens, is ontleend aan het openingsgedicht van *Transport to Summer*, 'God Is Good. It Is a Beautiful Night' en verduidelijkt de keuze voor de 'latere' Stevens:

In your light, the head is speaking. It reads  
the book.  
It becomes the scholar again, seeking celestial  
Rendezvous, ...<sup>10</sup>

De reeks over Stevens bestaat uit zes gedichten, die elk worden voorafgegaan of ingeleid door één of enkele regels van Stevens. Drie daarvan verwijzen naar *Notes toward a Supreme Fiction*, respectievelijk afdeling I, 'It Must Be Abstract' (twee keer) en afdeling III, 'It Must Give Pleasure'. Verdere verwijzingen zijn naar 'Esthétique du Mal XIV', naar 'Description without Place I' en naar 'Credences of Summer VII'. Als we de motto's onder elkaar zetten en de gekozen Stevens-teksten na elkaar lezen:

1. We are the mimics. Clouds are pedagogues (PEM 210)
2. A thing final in itself and, therefore, good (PEM 232)
3. He would be a lunatic of one idea  
In a world of ideas (PEM 262)
4. The sun is an example. What it seems  
It is and in such seeming all things are (PEM 270)
5. ... not balances  
That we achieve but balances that happen (PEM 212)
6. It was difficult to sing in face  
Of the object (PEM 290-291)

## OVER STEFAN HERTMANS

kunnen we zien, in samenhang met de gedichten die ze inleiden, dat Hertmans vooral is geïnspireerd door de paradoxen en interne tegenstellingen, door de dubbelzinnigheid in de poëtische theorie en praktijk van Stevens. Dit is natuurlijk niet verbazingwekkend. Globaal beschouwd is de keuze voor de 'late' Stevens er een voor 'open' teksten, dat is: modernistische teksten die een opening bieden voor een postmodernistische interpretatie. Deze leeswijze werd eerder toegepast door Harold Bloom, die bij de *Notes toward a Supreme Fiction* deze opmerking maakte: 'Notes is a notoriously elusive text to write commentaries upon [...]. It is all too easy to underestimate how labyrinthine the poem is in its subtle evasions and its preternatural rhetoricity, its excessively acute awareness of its own status as text.'<sup>11</sup> Zelfs het ietwat 'slordige' karakter van de gedichten waarop Hertmans zelf wees in het hierboven geciteerde interview kan dan ook geïnterpreteerd worden als het resultaat van een bewuste keuze: de dichter die hij bewondert en met wie hij een dialoog aangaat is een kunstenaar die de grenzen van de poëzie opzocht maar ook moedwillig weigerde een strak poëtisch systeem vast te leggen. De vorm die Hertmans zelf hanteert, een onregelmatig 'los' vers dat niet identiek is maar wel vergelijkbaar met de drieregelige strofen die Stevens hanteert in zijn *Notes*, mag een uitdrukking genoemd worden van dezelfde wens. Zijn keuze voor de ietwat 'slordige', onvatbare uitdrukking spoort met de wens van de dichter om zich los te maken van de werkelijkheid en op te gaan in een droom, een zich loszweven dat hij ook ontdekt bij schilders als Hopper en Morandi, maar evenzeer bij Stevens: het zijn kunstenaars die in en door hun waarneming de oppervlakte als het ware beademen en ongrijpbaar maken. In het opstel 'Verschuivingen', de tekst van een toespraak over Stevens gehouden in de Balie ter gelegenheid van de vertaling van *Notes toward a Supreme Fiction* door Rein Bloem e.a.,<sup>12</sup> gaat Hertmans verder in op die modulaties, die voor hem eigenlijk de essentie van poëzie vormen omdat ze de volledige verklaring ervan onmogelijk maken. Die verklaring is volgens hem ook niet wenselijk: 'Voor mijn part is de droom van een volledige verklaring, van een restloze analyse van Stevens' gedichten een absurd verlangen. Elke restloze analyse van een gedicht is een mislukte analyse. Een gedicht is net geschreven om die vreemde rest, dat surplus aan niet te peilen betekenis over te houden, en wie dat wil uitverklaren, wil niets anders dan de dood van de poëzie.'

Het motto van het eerste gedicht in de Stevens-reeks, 'We are the mimics. Clouds are pedagogues...', verwijst naar het vierde gedicht van afdeling I ('It

STEFAN HERTMANS EN WALLACE STEVENS

Must Be Abstract') in *Notes toward a Supreme Fiction*. In dit gedicht lijkt Stevens te betreuren dat 'The First idea was not our own' en dat wij, op aarde, niet zomaar de dingen uitvinden: de dingen waren er al en 'wij', dat is in het bijzonder de dichter, zijn alleen nabootsers. Wij imiteren wat de wolken in de hemel ons vertellen en we voegen er 'sweeping meanings' aan toe. Hertmans' gedicht lijkt echter niet te dialogeren met deze tekst in het bijzonder, maar associeert vrijelijk rond verscheidene teksten, zoals 'Metaphors of a Magnifico'<sup>13</sup> en andere gedichten over één van Stevens' favoriete en terugkerende thema's: de zon. Hertmans is er zich duidelijk van bewust dat de zon een vertrouwde metafoor is bij Stevens: ze heeft een motivische waarde en suggereert een elementaire onschuld die op haar beurt de voorwaarde is voor de creatie, voor het in gang zetten van de verbeelding. In de interpretatie van Milton Bates: 'In Stevens' seasonal mythology, summer is preeminently the time of ignorance and belief.'<sup>14</sup> Geheel in overeenstemming hiermee wordt de metafoor van de zon uitgewerkt in het vierde Stevensgedicht van Hertmans:

Zon is het moeilijkste symbool  
voor wat hem overkomt,  
klimt in een bliksemschicht  
  
of staat boven een donker oog,  
maakt schaduw van de volger los  
en hecht zich vast aan wie bedroog.

Het gedicht wordt ingeleid door de verzen van Stevens 'The sun is an example. What it seems/ It is and in such seeming all things are', uit 'Description without a Place I', dat opent met deze enigmatische, paradoxale regels (onmiddellijk voorafgaand aan de geciteerde):

It is possible that to seem – it is to be,  
As the sun is something seeming and it is.

Deze regels suggereren dat de zon zuiver is en essentieel: ze is wat ze lijkt te zijn. Voor Stevens staan de zon en de zomer voor een toestand van compleet naakte leegte of afwezigheid, een zuiverheid of schoonheid die zeer wenselijk is omdat ze de voorafgaande voorwaarde is om de creatieve krachten te ontwikkelen die kunnen inwerken op de dingen, die de dingen kunnen veranderen ('change things'). Ook hier valt op dat Hertmans geen enkele neiging ver-

## OVER STEFAN HERTMANS

toont om enig gedicht of enige regels van Stevens te parafraseren. En toch interpreteert hij de typerende Stevens-symbolen ('Zon is het moeilijkste symbool') en gebruikt hij, op een subtiële en nauwelijks merkbare manier, de woordenschat van Stevens. In de gedichten van Hertmans zijn de afgrond, de oude engel en de ruimtelijke elementen aanwezig die de poëzie (en de biografie) van Stevens kenmerken. Bijvoorbeeld in het derde gedicht, waarin een vers voorkomt (v. 18), 'Stevens in Waldorf, na Guatemala' dat rechtstreeks verwijst naar 'Arrival at the Waldorf' en de openingsregel hiervan: 'Home from Guatemala, back at the Waldorf' (PEM 175), maar waarin als geheel een verwijzing is verwerkt naar 'To an Old Philosopher in Rome', een gedicht waarin Stevens zich probeerde los te maken van de invloed van Santayana.<sup>15</sup> Deze laatste combinatie, die zowel verwijst naar de bundel *Parts of a World* als naar *The Rock*, bevestigt nog eens dat Hertmans niet zomaar citeert, maar ook en vooral, bladert en oproept, nu eens vertalend, dan weer sporen volgend, zoals 'the ancient angel'. Zo stelt de dichter de engel voor op het moment dat hij tussenkomt of zich neerlaat in een gebied ('an abyss') tussen zijn oog en zijn oor, waarin een echo te horen is van de eerste strofe van de coda in *Notes* (PEM 233). Dezelfde werkwijze kan worden geïllustreerd door de echo's van de tweede strofe uit 'Arrival at the Waldorf':

Where the wild poem is a substitute  
For the woman one loves or ought to love,  
One wild rhapsody a fake for another.

In zijn 'bewerking' of 'recyclering' van deze versregels laat Hertmans de vrouw en de liefde weg en 'gebruikt' hij enkel de rapsodie:

de ene rapsodie verving  
de andere *fake*.

Tegelijk heeft de paradox in de onmiddellijk voorafgaande regel, 'All approaches gone, being completely there', een moeilijke, maar vergelijkbare oxymorontische combinatie geïnspireerd:

Verlatenheid is volheid voor wie  
de weg kent in zijn hoofd[.]

Hertmans suggestieve en vrij associërende techniek, die variaties genereert en nieuwe teksten, lijkt een perfecte illustratie te bieden van het principe van de

STEFAN HERTMANS EN WALLACE STEVENS

intertekstualiteit zoals het werd gedefinieerd door Julia Kristeva: het 'her-schrijven' is zowel destructief als productief. De superioriteit van de productieve kant wordt geïllustreerd in het zesde en laatste gedicht van de Stevens-reeks:

De zanger en de architect  
worden het nooit roerend eens:  
een lier om in te wonen  
of een huis vol boventonen?

Alles wat waar is wordt,  
in zijn wederhelft, alles  
wat zwaar is en bederft.

We weten dat de zanger sterft,  
moe van de kronkels in de weg,  
beesten niet langer onderweg

van leven naar een beeld.  
De bouwer echter werkt in stilte.  
Hij stapelt steen op steen.

Hij fluit tussen zijn tanden.  
Het lied, zegt hij, dat is  
voor als het dak af is.

Hij spuugt zich in de handen.  
En op het beekje, in de tuin,  
drijft plots een liertje op de stroom.

Daar blijft het steken bij  
een stuk arduin.

De bouwer neemt net schafttijd  
en de wolken zijn van schuim.

De barsten in de steen gaan zingen.  
Wat gemeten is, wordt puin.

Ook hier is er geen directe relatie met of duidelijke verwijzing naar het gedicht waaraan het motto is ontleend ('It was difficult to sing in face/ of the object')

## OVER STEFAN HERTMANS

uit 'Credences of Summer'). Maar het thema, de centrale idee van Hertmans' gedicht, roept wel de denkwijze van Stevens op, zoals die bijvoorbeeld naar voren komt in 'It Must Change IV': 'Two things of opposite nature seem to depend/ On one another, as man depends/ On a woman, day on night, the imagined// on the real' (PEM 218).

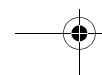
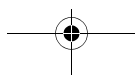
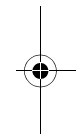
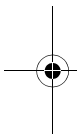
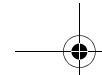
De tegenstelling zelf die door Hertmans wordt geïntroduceerd in de eerste regel van zijn gedicht is er één tussen twee artistieke benaderingen die elkaar lijken uit te sluiten maar die ook onlosmakelijk aan elkaar vasthangen: ze zijn te onderscheiden maar niet te scheiden en onmisbaar voor elkaar: het zijn wederhelften. Maar de zanger (de dichter) en de architect zijn elk op hun manier bouwers, makers: de zanger zorgt voor geluiden, klanken (in het idioom van Stevens: beelden, verbeelding, dat is: fictie), de architect bouwt een huis. Het zijn tegengestelden en ze spiegelen elkaar maar uiteindelijk blijken ze één en dezelfde persoon te zijn: wat ze gecreëerd hebben is een lied, een gedicht, dus fictie. Hun middelen of instrumenten, de lier en de steen, leveren hetzelfde resultaat op. Maar ook: 'wat gemeten is, wordt puin'. Wat door de mens gemaakt werd zal ten slotte in elkaar storten en tot niets vergaan. Alles was tevergeefs, ijdel, maar: er is een lied. De melancholie is 'vitaal'.

De in het gedicht uitgedrukte volkomen nutteloosheid, de finale nutteloosheid van al het menselijk streven en elke creativiteit, vat Hertmans' visie samen op Stevens als kunstenaar en op kunst in het algemeen.<sup>16</sup> Dit is dan ook het inzicht waartoe de postmoderne kunstenaar is gekomen: kunst is zowel reëel als een illusie, want ze kan de werkelijkheid nooit vatten. Uitvoerige beschouwingen over de verschillen en gelijkenissen tussen de dichter en de architect zijn niet te vinden in de gedichten van Wallace Stevens. Toch is het duidelijk dat de Vlaamse dichter niet alleen geïnspireerd werd door de individuele gedichten van Stevens maar ook gefascineerd is door de gedachtegang en de poëtica van zijn grote Amerikaanse voorvader, door diens hunkering naar 'an understanding of the world'.<sup>17</sup> De conclusie kan dan ook zijn dat Hertmans' gedichten over Stevens aantonen dat 'the anxiety of influence' niet negatief moet of mag worden geïnterpreteerd als de dichter nadrukkelijk een dialoog aangaat met een gevestigde traditie. Integendeel, de gedichten die zijn geïnspireerd door de traditie kunnen worden gelezen als een blijk van subtiele en creatieve intertekstualiteit, als een manier om respect te bewijzen aan een 'oude meester'. Het proces van poëtische beïnvloeding gebeurt niet lineair en het is geen kwestie van directe navolging, zoals nog eens bevestigd



## STEFAN HERTMANS EN WALLACE STEVENS

wordt in Blooms recente opstellen, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life* (2011).<sup>18</sup> Ook Huub Beurskens noteerde in zijn beschouwingen over de ‘invloed’ van Wallace Stevens dat de dichter en een kunstenaar in het algemeen (in zijn voorbeeld de schilder Picasso) zich niet moet meten *aan*, maar *met* zijn inspiratiebron en ‘dat hij de vonken die de ene kunstenaar blijkbaar op hem doet overslaan alchemistisch moet proberen om te vormen, uit te breiden, voort te zetten of te variëren.’<sup>19</sup> In dat opzicht sluit de poëtische opvatting van de postmodernisten aan bij het begrip van de ‘creatieve imitatio’ uit de zeventiende eeuw. In Hertmans’ fascinatie voor deze poëzie is duidelijk te zien hoe de vonken in het brede veld van ‘beïnvloeding’ overslaan doordat er een duidelijke verwantschap is, een herkenning van de eigen gevoeligheden.



# Creatief zwerven zonder kompas

Stefan Hertmans als essayist

## De weg naar het publieke forum

‘Wie creatief is zwerft zonder kompas,’ is een opmerking die Stefan Hertmans zich quasi achteloos laat ontvallen in een opstel over ‘Een vergeten oratorium van Hindemith en Benn’, gebundeld in *Fuga’s en pimpelmezen* (1995).<sup>1</sup> Aanleiding is de onbepaaldheid van de koers die een kunstenaar vaart of van de ervaringsvorm die elk van zijn gebaren oplaadt met een van tevoren niet voorspelbare betekenis. Het is tevens een opmerking waarmee Hertmans’ eigen houding als kunstenaar en essayist kan worden gekarakteriseerd: Hertmans heeft hier, zeer openlijk en nadrukkelijk, gekozen voor het niet-kiezen, hij pleit voor een ‘open’ vorm van kritiek, voor een commentaar zonder centrum, zonder vast standpunt. Dat dit loslaten van een vastliggend kritisch stramien nieuwe perspectieven opent wordt duidelijk in het verrassende en verrijkende veelvoud van inzichten en associaties die in deze essaybundel worden geboden.

Hertmans’ positionering als ‘open’ en ‘creatief’ criticus gaat al terug tot 1988, toen hij voor het eerst een aantal essays over literatuur bundelde in *Oorverdovende steen*. had bij het omwerken of actualiseren van zijn teksten voor de bundeling gemerkt dat die standpunten ook snel een ‘volstrekt andere inhoud’ konden krijgen.<sup>2</sup> Hiervóór werd al ingegaan op de ontwikkeling in Hertmans’ werk en werd ook aangegeven dat hij zich zelf van een ‘curve’ in zijn poëzie en verhalend proza bewust is. Daar kan nog aan toegevoegd worden dat ook in zijn essays de zelfde evolutie is te zien die in het ‘Vooraf’ *Oorverdovende steen* werd omschreven als een ontwikkeling ‘van een poëtische fascinatie voor al het statische van de modernistische erfenis, naar een reflectie over de paradoxen in alles wat we weten en denken over literatuur.’

## OVER STEFAN HERTMANS

De groei weg van de oorspronkelijke fixatie op de op zichzelf staande, zelfstandige dingen, naar een steeds grotere openheid en moedwillige stuurloosheid, laat een beweging zien die revelerend en representatief is voor de kunststopvattingen van de laatste decennia van de twintigste eeuw. De autonome visie die nog ten grondslag lag aan het structuralisme bleek aan het begin van de jaren 1970 helemaal achterhaald door de werkelijkheid; ze was in de interne en externe dynamiek van de geschiedenis vervangen door een post-structuralistische of semiotische visie, die zich niet concentreert op het object zelf maar dat object situeert in een web van contextuele verbindingsdraden waaraan het zijn betekenis ontleent. Met andere woorden: niet het ding zelf betekent – het hoeft dus ook niet ontbolsterd te worden om zijn geheimen prijs te geven – maar het krijgt betekenis doordat het wordt bekeken, doordat de beschouwer verbanden aanbrengt en betekenis toekent.

Zo gezien is de curve in Hertmans' werk – in zijn essaybundels is dat van *Oorverdovende steen*, over *Sneeuwdoosjes*, met opstellen over literatuur, muziek en film (1989) heen, tot *Fuga's en Pimpelmezen*, 'over actualiteit, kunst en kritiek' – een logische ontwikkeling. De blik van de schrijver heeft zich verwijld, in de reflectie heeft zich een algehele ontgrenzing voltrokken waarin niet alleen de lineariteit van de tijd is opgeheven maar ook een 'innerlijke oneindigheid van mogelijkheden' wordt opgeroepen die alle kunstwerken op elkaar betreft. Het gaat, inderdaad, om de ontwikkeling van modernisme naar postmodernisme, waarbij het zoeken naar het absolute en naar de waarheid wordt opgegeven ten voordele van polyperspectief, relativisme en scepsis. Twintig jaar later zou dit al geen postmodernisme meer heten omdat de term te veel tegelijk zou gaan betekenen en dan ook in onbruik is geraakt, maar de ontwikkeling als zodanig, met de nadruk op de vitaliteit van de scheppende mens en de hang naar nuanceren in een netwerk van betekenissen, is gebleven. Bij Hertmans heeft die ontwikkeling er wel toe geleid dat hij tegelijk elke vorm van nihilisme en vrijblijvendheid heeft afgewezen: de scheppende kunstenaar heeft zijn vrijblijvendheid ingeruild voor betrokkenheid. Hij heeft ook de beweging gemaakt weg van de 'Innere Emigration' van Gottfried Benn naar een steeds groeiende aandacht voor de politieke, sociale en culturele actualiteit.

## Het nieuwe engagement

In zijn veelbesproken essay *De revanche van de roman* (2009) heeft Thomas Vaessens een pleidooi gehouden voor een nieuwe, geëngageerde roman. Met een verre echo van Ton Anbeeks eerdere roep om meer straatruimte in de Nederlandse literatuur vond Vaessens het tijd worden dat de schrijvers door hun isolement heen zouden breken. De ‘revanche’ van de roman zou er moeten toe leiden dat literatuur weer een bijdrage zou leveren aan de reële debatten over de wereld van vandaag. Ook door vele andere kritische waarnemers in het literaire veld (en niet alleen in Nederland) werd er al op gewezen dat literatuur haar gezag en centrale positie in de maatschappij had verloren, ‘dat zij er niet meer toe doet’. Bas Heijne bijvoorbeeld, stelt in *Echt zien. Literatuur in het mediatijdperk* (2011) dat de schrijver in de hedendaagse media-cultuur een onbekende is geworden en helemaal is gemarginaliseerd.<sup>3</sup>

Het verschijnsel kan als een soort boemerangeffect worden beschreven: de ‘elitaire’ postmoderne literatuur zou te ‘moeilijk’ of ontoegankelijk zijn voor het grote lezerspubliek en werd dus aan de kant geschoven om plaats te maken voor een meer populaire (en gemediatiseerde) cultuur. Wat hier oorzaak en gevolg is, blijft overigens onduidelijk: heeft de ver doorgedreven democratisering (popularisering) van kunst en cultuur de ‘hoge’ cultuur verdrongen omdat ze onbegrijpelijk was geworden voor het brede publiek, of heeft de wereldvreemde, elitaire postmoderne cultuur vooral zichzelf geïsoleerd in een ivoren toren en is het statusverlies vooral te wijten aan eigen schuld? Het antwoord – zo er al een te vinden zou zijn – is een ‘waarheid’ met vele kanten. Maar hoe dan ook: in Vaessens’ analyse van de ‘verloren’ status van de literatuur – analyse die ondermeer schatplichtig is aan het essay *L’adieu à la littérature* (2005) van William Marx, staat niet alleen de ‘ontwaarding’ centraal (‘dévalorisation’ bij Marx), maar wordt ook genoteerd dat verschillende schrijvers een zoektocht laten zien naar een nieuw engagement als reactie op die ontwaarding. Vaessens noemt ze ‘schrijvers op zoek naar urgentie’ en: ‘[z]e willen dat literatuur er weer toe doet en dat zijzelf weer een rol gaan spelen in het publieke debat’.<sup>4</sup> Hij vraagt aandacht voor zes zulke schrijvers: Robert Vernooij, Frans Kellendonk, Joost Zwagerman, Arnon Grunberg, Marjolein Februari en Charlotte Mutsaers. In het boek wordt Stefan Hertmans twee keer vermeld als ‘postmodern’ schrijver, maar het was ook heel goed mogelijk geweest hem in het betoog te betrekken als een representatieve vertegenwoor-

## OVER STEFAN HERTMANS

diger van de 'nieuwe' schrijvers die zich wendden naar het publiek en hun taak als kritisch intellectueel in de openbare ruimte opnemen.

Het nieuwe, 'eclectische' besef en de polemische positionering werden door Hertmans al verwoord in *Oorverdovende steen*. In een sterk bewogen, polemisch stuk over 'Andersvalied proza?' (1982) tekende hij heftig verzet aan tegen het gebruik van de term 'ander proza', waardoor schrijvers die afwijken van het 'modale beeld' van de criticus volgens hem discriminerend en isolerend in een getto worden geplaatst. Het stuk kan, als diatribe tegen de 'eenvoudscampagne die literaire supplementen tentoon spreiden' en tegen de 'ontspanningstirannie van de media',<sup>5</sup> retrospectief worden gezien als een zelfverweer tegen de kritiek van pedanterie, elitarisme en hermetisme waaronder Hertmans als beginnend schrijver zelf te lijden heeft gehad. Het krijgt in 'Verlies door transmissie', een opstel over *Met verpauperde pen* van Hedwig Speliers (1985), nog een preciserend pendant: Hertmans pleit er voor een 'open' kritiek, die het aandurft haar bezwaren tegen het structuralisme hardop te formuleren, en tegen een dogmatische, 'gesloten' kritiek die, zoals in de visie van Speliers, de 'vooraf gegeven onverbiddelijke consistentie van een systeem' apodictisch aan de lezer opdringt.<sup>6</sup> De poëtische theorie van Speliers, zo stipt Hertmans aan, is gemodelleerd volgens het formalisme en het structuralisme; ze berust op een 'gesloten' theorie en is als zodanig achterhaald. De actuele visie streeft er immers naar de 'dingen weer open te gooien die tot dogma's waren uitgegroeid.' Ook in de hecht doortimmerde, filosofisch onderbouwde beschouwing over de opvattingen van Peter Sloterdijk, auteur onder meer van de bestseller *Kritik der zynischen Vernunft*, wordt breedvoerig ingegaan op het nieuwe eclecticisme dat deze tijd markeert.

Voor het overige wordt in deze eerste bundel nog een aantal onderwerpen aangeraakt die terugkerende motieven in Hertmans' essayistiek zullen blijken te zijn. Zo is er de belangstelling voor Rilke en diens poging 'het onzegbare te zeggen' en is er de terugkerende aandacht voor het vertalen van poëzie, met het daarbij horende probleem dat het essentiële in het gedicht *niet* mededelend is en dus ook niet vertaalbaar. De schrijvers waarop Hertmans' inlevende en reflecterende blik zich verder concentreert (Huub Beurskens, Claude van de Berge en Willy Roggeman) zijn duidelijk als verwant ervaren kunstenaars of zijn zonder meer verwant: met Roggeman heeft Hertmans als musicus nog samen geïmproviseerd in jazz-sessies. De auteursportretten die hier ontstaan zijn dan ook empathisch getekend. Ze zijn ook voor hem, zoals bij het explo-

CREATIEF ZWERVERN ZONDER KOMPAS

rerende vormexperiment van Beurskens wordt genoteerd, een ‘geleidelijk zichzelf bijlichtend zoeken naar inzicht.’<sup>7</sup>

In *Sneeuwdoosjes* werd dezelfde lijn doorgetrokken, maar Hertmans is er nadrukkelijker in aanwezig als schrijver, als ‘belevend’ kunstbeschouwer. Een opstel uit 1987 over Walter Benjamin (ook al een terugkerend referentiepunt in zijn werk) brengt de eigen fascinatie voor de ‘ruimtelijke’ ervaring op de voorgrond die al werd gethematiseerd in de debuutroman *Ruimte* (1981). De vroege preoccupatie met de roerloosheid van de dingen keert terug in een voorkeur die hij met Benjamin deelt, met name de (hiervoor al aangegeven) liefde voor het sneeuwdoosje. De ‘verdiepte aandacht’ die ze van hem krijgen heeft uiteindelijk te maken heeft met de eigen behoefte aan ‘middelpuntloosheid’ en het ‘opgaan in de onbeweeglijkheid zelf.’<sup>8</sup> Nieuw in deze bundel is de verbinding van lectuur met de eigen ervaring van klassieke muziek. De ontdekking van ‘onvindbare’ zinnestukjes in *À la recherche du temps perdu* van Proust leidt tot de constatering dat de hele cyclus is opgebouwd met een cirkelbeweging van zinnestukjes die samen één grote cirkel vormen en die in de leeservaring een gevoel van tijdeloosheid, van een ‘opgeschorte wereld’ teweegbrengen. De opheffing van de chronologie die door de ‘epifanie’ in het geheugen ontstaat – door het ‘herkennen’ van de zinnestukjes – wordt hier verder in verband gebracht met een muzikaal compositieprincipe, meer in het bijzonder met de muziek van Gabriel Fauré, voor wie Proust een grote bewondering koesterde.

Ook Hertmans kan bewonderen, en hij is niet bang zich voluit te laten gaan, maar de zelfcontrole en de kritische reflectie zijn nooit ver weg. Zo wordt de aandacht voor het verval, samenhangend met de ‘acedia’ of de lethargie die een verweer is tegen de opslokkende beweging van de moderne tijd, gezien als een laattwintigste-eeuws antwoord op het triomfantelijk geschreeuw van de medische wetenschap en de genetische biologie. De hang naar roerloosheid, naar een vegetatief of ruimtelijk beleefd bestaan wordt als een ziekte beschreven in *Trägheit* van Ingomar von Kieseritzky. Dat Hertmans hier uitvoerig op ingaat wekt geen verwondering: het gaat om niet minder dan een centraal motief in het geheel van zijn eigen werk, dat als het ware doordrenkt is van beelden die de stolling uitdrukken van wat vloeibaar is of beweegt. (In *Het moment* (1987) waarin Hertmans’ opstel oorspronkelijk verscheen is ook een fragment van Kieseritzky’s werk in een vertaling van zijn hand opgenomen). Ook hier ligt ‘Wahlverwandschaft’ voor de hand. Het gaat, in deze essays net zoals in het proza en de poëzie, trouwens telkens om

## OVER STEFAN HERTMANS

dezelfde kernidee: om oefeningen in *ascese*, die een soort zelfcontrole en geestelijk behoud bieden in een op hol geslagen, chaotisch-bewegende wereld.

## Vitale melancholie

Een cruciaal opstel voor de eigen *ars poetica* vormt in deze bundel het (hier-vóór al genoemde) afsluitende opstel 'Vitale melancholie' uit 1988, waarin Hertmans, zoals hij al stelde naar aanleiding van zijn (herhaalde) lectuur van Rilke, uitlegt dat de 'werkelijke betekenis van wat we door poëzie willen zeggen' in het *impliciete* zit: in poëzie ontstaat een innerlijke spanning en is er een werking van paradoxen waarbij datgene wat impliciet blijft of verzwegen wordt, even intens aanwezig is als wat er expliciet staat. En dat is, voor Hertmans, 'ook het punt waar lyriek een filosofische en kritische waarde bezit'; ze onttrekt zich aan het rationele maar wil toch komen tot een 'kritische, lucide en meerduidige uitdrukking [...] van wat haar bezighoudt.'<sup>9</sup> Poëzie heeft dan ook, volgens Hertmans, een kritische taak. Het gedicht is 'een exegese van onze denkprocessen en verbeelding.' Dit geldt niet alleen voor Celan bij wie de jonge dichter deze gedachte vond, maar ook voor zijn eigen poëzie (die overigens al gauw weg groeide van de Celan-achtige, sterk gereduceerde, samengebalde vormgeving): de ervaringsleer van de poëzie is voor hem 'een filosofisch begrijpen.'<sup>10</sup>

In *Fuga's en pimpelmezen* zijn de grenzen van de exclusieve preoccupatie met het literaire definitief opgebroken. Hier is een 'creatief' intellectueel aan het woord die alles met alles verbindt, over de grenzen van alle kunstvormen heen kritisch reflecteert en zich freewheelend, vrij associërend vanuit zijn brede belesenheid, buigt over literaire of filosofische teksten, over muziek, filosofische problemen, actuele politieke en maatschappelijke vragen.

De bundel wordt ingeleid en besloten door opstellen waarin Hertmans zich vooral als 'moedig' intellectueel positioneert. In het opstel waarmee de bundel opent, 'Religieus renouveau: design of brocante?', opgedragen aan Taslima Nasrin (1994), wordt stilgestaan bij de overal weerklinkende roep om een nieuw christelijk renouveau, als repliek op het nihilisme van het twintigste-eeuwse *fin de siècle*. Het is een behoefte die wordt geïntroduceerd met argumenten die de essayist 'plat utilitair' en 'dubbel kwalijk' noemt. Zijn – inderdaad nog steeds postmoderne – standpunt is dat het aanreiken van een 'laatste toereikende grond' niet wenselijk is in een vitale en kritische samenleving



## CREATIEF ZWERVERN ZONDER KOMPAS

omdat het leveren van ‘grote verklaringen’ of van de ‘ultieme waarheid die geen tegenspraak meer behoeft’ de vrijheid van het individu bedreigt. Het appelleren aan religieuze waarden als protest tegen een utilitaire maatschappij biedt bovendien geen oplossing voor de stabiliteit van een samenleving die in eerste instantie zichzelf wil begrijpen en ontkent hierbij in feite de specificiteit van het transcendente verlangen. Tegenover de ‘boodschap’ van hen die behoefte hebben aan profeten en massarituelen stelt Hertmans dat de garantie voor een leefbare samenleving schuilt in het individueel (dat is niet: egocentrisch) leren leven en in het blijven leven met de huidige filosofie van de twijfel.

Het slotopstel over ‘Het geweld van de zuiverheid. Bernard Henri Lévy tegen het integrisme’ (1995) sluit met dezelfde moedige, zij het pessimistische wilskracht aan bij de eerste reплиek op alle laattwintigste-eeuwse doemdenkers en brengt dan ook door zijn plaats in de bundel een stevig overkoepelend of omsluitend kader aan. In een commentaar bij *La pureté dangereuse* van de Franse filosoof wordt uitgebreid aangegeven dat het postmodernisme met de val van de Berlijnse muur wel onherroepelijk voorbij zou zijn en dat de oude ideologieën werden vervangen door nieuwe: racisme, religie en nationalisme, met daaraan inherent verbonden het gevaar van onderdrukking, egalisering en fundamentalisme. Bernard-Henri Lévy ziet in het overal opduikende integrisme (de behoefte aan ‘zuiverheid’) een ideologische leegte die zich als ideologie vermomt en alleen op ‘grote schoonmaak’ uit is. Lévy’s antwoord op de knellende vragen die hij oproept, is voor Hertmans ontgoochelend. Het volstaat niet op het terrein van de democratische Rede discussies ten gronde te beginnen voeren met het oprukkend integrisme, meent hij. Er moet een duidelijker antwoord komen van alle ‘schrijvende en sprekende mensen,’ die beschikken over een daadkracht die voor de ideologie ettelijke keren belangrijker is dan die van de soldaat.’ Hier spreekt en schrijft een sterk geëngageerde schrijver, die zich ervan bewust is zijn intellectuele positie te willen hertekenen ‘binnen de filosofie van het handelen’. Hier wordt de filosofie van het uitstel en van de twijfel dus verlaten; het niet-kiezen wordt vervangen door een strijd bare reflectie en positionering.

In hetzelfde denkkader past ook het opstel over George Steiner, een filosoof en criticus voor wie Hertmans heel veel bewondering had maar tegen wiens *Real Presences* nu heftig wordt gereageerd. De aanwezigheid van God (de ‘real presences’) is volgens Hertmans onbestaande en hij heeft, als lezer en als criti-

## OVER STEFAN HERTMANS

cus, ook geen behoefte aan een (of ander) verklarend model. Steiners veroordeling van de deconstructionistische lectuur wordt als behoudsgezind en autoritair terzijde geschoven. De ‘echte’ lezer is ‘hij die niet bang wordt van de gedachte dat het karwei nooit af is en nooit af kan zijn.’ Wat nodig is, is ‘de moed van het kritische intellect’ dat de onbepaaldheid van de deconstructionistische, nooit eindigende lectuur, creatief in ere houdt ‘in een nooit eindigende, nomadische kritiek.’<sup>11</sup> Nomadische kritiek, dat is inderdaad wat Hertmans zelf beoefent: hij ontpopt zich in deze bundel als een criticus die zwerft zonder kompas, en hij zal deze attitude ook in zijn latere essays aanhouden.

### Tegen de onverschilligheid

Hertmans doet zich in *Fuga's en pimpelmezen* kennen als een bevlogen en polemisch essayist, die standpunten analyseert en vooral reageert met de vinger op de polsslag van de actualiteit. Zijn zorg gaat hierbij uit naar het doorwerken en de aanwezigheid van de traditie in de actualiteit. Zo is voor hem de historische avant-garde niet afgesloten maar maakt ze deel uit van het kunstgebeuren van vandaag en is het vooral van belang het kritische en intersubjectieve debat over kunst in stand to houden. Dat hierin zowel plaats is voor de ‘modieuze’ Sloveense filosoof Slavoj Žižek, ‘populariserend exegeet van Lacan’ die een *hype* heeft laten gaan door intellectueel Europa, als voor de middeleeuwse wortels (het spel van sinne) van de kunst van Jan Fabre, kan alleen bevestigen dat het sprankelend associatieve denken van de essayist inderdaad alle kanten uitkan. Ook die van de zeer subjectieve, bijna ‘belijdende’ beschouwing, die hier ook weer op de voorgrond komt naar aanleiding van de ‘beleving’ of ervaring van (meestal) klassieke muziek. Zo vormt het persoonlijk getuigenis over Hertmans’ eigen voorkeur voor strijkkwartetten (geformuleerd als inleiding bij een stuk over Leoš Janáček's *Intieme brieven*) een schitterend ode aan het genre, dat wellicht geen muziekliefhebber onberoerd zal laten. Ook de overige stukken over muziek, ‘Fuga's en pimpelmezen. Dmitri Sjostakovitsj en Keith Jarrett’ en ‘Parsifal met de cocaïne-lepel. Een vergeten oratorium van Hindemith en Benn’, laten zien dat in de reflectie over de muzikale ervaring een nieuwe bron werd aangeboord die alweer vele nieuwe, verrassende perspectieven opent. Het beeld van de pimpelmezen verwijst naar de mogelijkheid dat er ‘ergens’ een verband aanwezig is tussen wat ogenschijnlijk niet met elkaar in verbinding staat.

## CREATIEF ZWERVERN ZONDER KOMPAS

Een (voorlopig) hoogtepunt van wat Hertmans zelf als ‘nomadische kritiek’ heeft omschreven is te vinden in de bundel *Het putje van Milete* (2002), waarin essays over filosofische debatten en actualiteit (in deel I) zijn samengebracht met opstellen over literatuur (in deel II). Hertmans is inmiddels docent in de wijsbegeerte van de kunst geworden en dat heeft ook zo zijn sporen nagelaten: niet alleen in een studie over filosofen wier inzichten onmisbaar zijn in het (post)moderne denken over communicatie en kunst (*Waarover men niet spreken kan. Elementen voor een agogiek van de kunst*, 1999) maar ook een uitgebreide beschouwing over het obscene in de kunst (*Het bedenkelijke*, eveneens 1999), naast opstellen over Jan Fabre (2002), Hugues C. Pernath (2004) en vele anderen. In *Het putje van Milete* is het ‘pendelen tussen de studeerkamer en de wereld’ zichtbaar binnen hetzelfde boek: Hertmans volgt de debatten en controversies in en rond het denken van Martin Walser, Martin Heidegger en Peter Handke, Th.W. Adorno, Peter Sloterdijk en Ludwig Wittgenstein en schakelt met groot gemak over naar bevlogen bespiegelingen over de actualiteit: over de affaire Dutroux, corruptie in justitie, de mentaliteit van ‘de’ Belg en de Witte Mars, maar ook over Pim Fortuyn en, aansluitend bij zijn vroeger reisverhalenboek *Steden* (1998), de ruimtelijke ordening in Rotterdam. De grensoverschrijdingen zijn bij Hertmans (zoals bij Peter Verhelst over wie in dit boek een fraai, empathisch opstel is opgenomen) figuurlijk én letterlijk. Dat is ook al aangegeven in de titel, een verwijzing naar de ‘paradigmatische’ grap over de ‘dwaze filosoof’ Thales van Milete, ‘die in een put viel omdat hij naar de sterrenhemel liep te staren.’ Het voorval drukt volgens Hertmans ‘perfect uit wat het grootste gevaar van verheven gedachten vormt: dat je concrete situaties uit het oog verliest.’<sup>12</sup> Filosoferend over de kunst zal Hertmans niet in deze put vallen, hij blijft, meer dan ooit, gericht op de concrete werkelijkheid.

In het ‘portret in scherven’ dat door Dirk Leyman werd samengesteld voor het deeltje over Hertmans in de reeks ‘Belgica’ van de Stichting Voetnoot, wordt er (met Bas Heijne) op gewezen dat Hertmans zich sinds *Fuga’s en pimpelmezen* ‘hartstochtelijk met de wereld bemoeit.’<sup>13</sup> Maar pas in *Het putje van Milete* is helemaal duidelijk geworden hoe breed de ‘actieradius’ van Hertmans is geworden. In hetzelfde boek raast hij ook met flitsende bewegingen door het oeuvre van Claus, Beckett, Yeats, Borges, Gilliams (‘altijd al aanwezig gebleven op de achtergrond’), Herman de Coninck, Peter Verhelst (‘verontrustende poëzie’) en nog enkele anderen en weet die in veel gevallen dan

## OVER STEFAN HERTMANS

ook nog te confronteren met eigen werk en ontwikkelingen. Bijzonder revelerend is bijvoorbeeld het opstel over het theater van Claus, dat aanleiding is tot een indringende beschouwing over het verdwijnen van het auteurs-theater met (als literair erkende) theaterteksten en de nieuwe verhouding tussen tekst en regisseur. Het is een ontwikkeling waarin Hertmans zelf, met zijn toonaangevende toneeltekst *Kopnaad*, een belangrijke rol heeft gespeeld en waarvan ook *Mind the Gap* (2000), dat drie Griekse tragische vrouwen aan het alternatieve woord liet, een indrukwekkend voorbeeld werd. In samenhang met deze twee theaterteksten en het daarop nog volgende *Empedokles* schreef Hertmans eveneens een bevlogen reeks essays over het doorwerken van de Griekse tragedie tot vandaag (in *Het zwijgen van de tragedie*, 2007).

Nog in 2011 verscheen een nieuwe essaybundel, *De mobilisatie van Arcadia*, met meer lucide, snijdende en steeds weer zeer erudiete analyses van de geest van de tijd en van de hedendaagse kunst in eigen land (België). Deze keer fulmineert Hertmans tegen het gebrek aan 'echt' engagement van de kunstenaar. Hij laat een welbespraakte vloedgolf van verontwaardiging los over wat hij de emotionele sensatiezucht noemt en de op hol geslagen genotseconomie waaraan de media zich bezondigen. Waar de blik verschoven is 'van de kunstenaar en het kunstwerk naar het publiek', is kunst vooral 'een entertainende, makkelijk consumeerbare kunst' geworden. De *locus amoenus* en het 'arcadische bestaan' behoren echter niet tot onze werkelijkheid, houdt de docent ons voor, en kunst moet gevrijwaard blijven van de algemene betutteling. Hertmans tast hier opnieuw de ambivalenties af rond het statuut van de van elitarisme beschuldigde kunstenaar en ook hij merkt op dat er vandaag 'een algemene terugkeer [is] naar een beroep op sociaal engagement'. Maar de mening van de kunstenaar moet nu 'gestoeld [zijn] op laagdrempeligheid als voornaamste kwaliteit', en 'Deze eis tot toegankelijkheid en consumeerbaarheid bedreigt de kunsten in de essentie van hun maatschappijkritische elan'.<sup>14</sup> Of nog: hoe de eeuwenoude spanning tussen kunstenaar en maatschappij ook vandaag, en misschien meer dan ooit, tot diepzinnige, hooggestemde discussies dwingt. Met Hertmans als inspirerende gids.

## Noten

### Deel 1. Rondom Buysse en van de Woestijne

#### *De sociaal-kritische traditie in Vlaanderen*

- <sup>1</sup> Michel Oukhow, 'Sociale belangstelling in de Vlaamse letterkunde 1848-1885', in: *Geschiedenis van de socialistische arbeidersbeweging in België*, red. J. Dhondt, Antwerpen, S.M. Ontwikkeling, 1960, p. 151-168; citaat p. 168.
- <sup>2</sup> Emiel Willekens, 'Sociale tendensen in de Vlaamse literatuur 1885-1914', in: *Geschiedenis van de socialistische arbeidersbeweging in België*, red. J. Dhondt, Antwerpen, S.M. Ontwikkeling, 1960, p. 451-462; citaat p. 453.
- <sup>3</sup> Philip H. de Pillecijn, *Sociaal probleem en verhalend proza 1830-1886. Een sociografische studie*, Antwerpen, Gent e.a., Standaard Wetenschappelijke Uitgeverij, 1967.
- <sup>4</sup> Bert Brouwers [= Bert Vanheste], *Literatuur en revolutie, II. De Vlaamse literatuur en de revolutie van 1848*, Meppel, J.A. Boom & Zn., 1971.
- <sup>5</sup> Willem van den Berg en Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (deel 5 van de *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* onder hoofdredactie van A.J. Gelderblom en A.M. Musschoot), Amsterdam, Bert Bakker, 2009, p. 446. In dit overzicht is Piet Couttenier de auteur van de hoofdstukken over het Zuiden.
- <sup>6</sup> Eugene Zetternam, *Volledige werken* [...] met een levensschets van den schrijver door F. Jos van den Branden, Antwerpen, Louis Legros Uitgever, 1876, deel I, p. 3.
- <sup>7</sup> De protestbrief van Zetternam aan Jules de Saint Genois, 'rapporteur' van de vereniging, is gedateerd 29 oktober 1848 en berust in de Universiteitsbibliotheek Gent onder nr. G. 18464 (p. 166). Een samenvatting van de correspondentie geeft Roland Doise in *Eugeen Zetternam en het ontstaan van de sociale literatuur in Vlaanderen*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling Universiteit Gent 1957 (promotie 1958), p. 122-124.
- <sup>8</sup> Eug. Zetternam, *Volledige werken* I, p. 4.
- <sup>9</sup> P. Couttenier, in W. van den Berg en P. Couttenier, *Alles is taal geworden*, p. 444.

## NOTEN

- <sup>10</sup> Of Buysse zelf vertrouwd was met het werk van Zetternam valt te betwijfelen; de naam van deze 'voorganger' valt nergens in zijn kritische of journalistieke stukken.
- <sup>11</sup> Bert Brouwers, *Literatuur en revolutie* II, p. 216.
- <sup>12</sup> Eug. Zetternam, *Mijnheer Luchtervelde*, in *Volledige werken* I, p. 64. Alle verdere paginaverwijzingen zijn naar deze editie.
- <sup>13</sup> P. Couttenier, in W. van den Berg en P. Couttenier, *Alles is taal geworden*, p. 431.
- <sup>14</sup> Eug. Zetternam, 'De zwanen', in *Volledige werken* I, p. 422.
- <sup>15</sup> Jan te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, VII. Tweede druk. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde in de eerste eeuw der Europeesche Staatsomwentelingen*. II, Haarlem, De Erven F. Bohn, 1927, p. 124.
- <sup>16</sup> Cyriel Buysse, 'De biezenstekker', in *Verzameld werk*, ed. A. van Elslander en A.M. Musschoot, deel 4, Brussel, A. Manteau, 12977, p. 648.
- <sup>17</sup> Geciteerd in A. van Elslander, *Cyriel Buysse. Uit zijn leven en zijn werk*, I, Antwerpen, De Nederlandsche boekhandel, 1960, p. 44-45.
- <sup>18</sup> Johan Taeldeman, 'De Nevelse Zeistraat anno 1870-1880 en die van Buysse,' in: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* III (1987), p. 137-149; citaat p. 146.
- <sup>19</sup> Ook Joris van Parys wijst in zijn biografie, *Het leven, niets dan het leven. Cyriel Buysse en zijn tijd*, Antwerpen/Amsterdam, Houtekiet/Atlas, 2007, p. 188 op de motivische verwantschap met Lemonnier.
- <sup>20</sup> Geciteerd naar *Cyriel Buysse 1859/1932. Album samengesteld ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van zijn overlijden* door A.M. Musschoot, C. Ghysels, J. Dheedene en V. Claes, Gent, Herdenkingscomité Cyriel Buysse, 1982, p. 36.
- <sup>21</sup> Cyriel Buysse, 'Een levensdroom', in *Verzameld werk* 4, p. 529.
- <sup>22</sup> Cyriel Buysse, 'Hongersnood', in *Verzameld werk* 4, p. 109.
- <sup>23</sup> Emiel Willekens, 'Sociale tendensen in de Vlaamse literatuur 1885-1914', p. 456.
- <sup>24</sup> Zie hierover verder J. van Parys, "'Zoals ze zijn in werkelijkheid". Over Cyriel Buysse, Reimond Stijns en Georges Eekhoud.' Tekst van een lezing voor het Cyriel Buysse Genootschap op 3 december 1997 te Gent, in de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Privé-uitgave, 1997.
- <sup>25</sup> P.H.S. van Vreckem, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Cyriel Buysse*, Brussel, Studiereeks Tijdschrift van de VUB, 1968, p. 48.
- <sup>26</sup> Cyriel Buysse [onder pseudoniem Prosper van Hove], 'Een garve uit de litteraire oogst van 1905,' in *Verzameld werk*, ed. A. van Elslander en A.M. Musschoot, deel 7, Brussel, A. Manteau, 1982, p. 73.
- <sup>27</sup> Cyriel Buysse, 'Een garve uit de litteraire oogst van 1905', in *Verzameld werk* 7, p. 77.

## NOTEN

- <sup>28</sup> Louis Paul Boon, *Gustaaf Vermeersch*, Brussel, A. Manteau, 1960 (Monografieën over Vlaamse letterkunde uitgegeven door het Ministerie van Openbaar Onderwijs, deel 22), p. 6.
- <sup>29</sup> Zie hierover verder Kris Humbeeck, 'Veel grijs, wat zwart en een vermoeden van rood. Over Gustaaf Vermeersch', in: K. Wauters (red.), *Verhalen voor Vlaanderen. Aspecten van het Vlaamse fictionele proza tot de Tweede Wereldoorlog*, Kapellen, Uitgeverij Pelckmans, 1997, p. 193-216.

### *Tussen twee eeuwen*

- <sup>1</sup> Jacques Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1996, p. 7. Inmiddels verscheen ook een al even lijvige biografie in het Nederlands: Paul Servaes, *Emile Verhaeren. Vlaams dichter voor Europa*, Antwerpen, Epo, 2012.
- <sup>2</sup> Jacques Marx, *Verhaeren*, p. 10.
- <sup>3</sup> Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948, p. 30; Susanne Lilar, *Une enfance gantoise*, Paris, Bernard Grasset, 1976, p. 39.
- <sup>4</sup> Karel van de Woestijne, 'Emile Verhaeren' [1906], in *Kunst en geest in Vlaanderen*, opgenomen in *Verzameld werk*, ed. P. Minderaa, d. 4, Brussel, A. Manteau, 1949, p. 157-193.
- <sup>5</sup> Cyriel Buysse, 'Flamingantisme en Flaminganten', in *De Amsterdammer*, 17.1.1897 (in *Verzameld werk*, ed. A. van Elslander en A.M. Musschoot, d. 7, Brussel, A. Manteau, 1982, p. 302-307); 'Flamands et Hollandais devant les langues étrangères', in *Bulletin de l'Association flamande pour la vulgarisation de la langue française*, 15 augustus 1900 (in VW 7, p. 826-828); "Belgische intellectuele toestanden", in *Groot Nederland*, I (1903), p. 348-362 (in VW 7, p. 3-17); zie ook onze 'Inleiding' bij VW 7, p. XI-XII en p. XIX-XX.
- <sup>6</sup> Zie zijn inleiding tot Emile Verhaeren, *De heldere uren/ Les heures claires*, vertaald door Stefaan van den Breemt, Antwerpen, Manteau, 1997, p. 10. Eerder uitgebreid ook in Vic Nachtergaele, 'La réception du symbolisme franco-belge en Flandre', in *Œuvres et critiques XVII* (1992), 2, p. 19-39; zie ook 'La réception d'Émile Verhaeren en Flandre', vermeld in noot 11 hierna. Volgens Nachtergaele prevaleerde de Franse cultuur in de jaren 1880 en 1900 in geheel België, Vlaanderen inbegrepen. Wij zouden echter willen pleiten voor een nuancering van dit beeld in de loop van de jaren 1890, na het optreden van de Van-Nu-en-Straksers (Eerste Reeks 1893-1894; Nieuwe Reeks 1896-1901).
- <sup>7</sup> Zie vooral V. Nachtergaele, 'La réception du symbolisme franco-belge en Flandre'.
- <sup>8</sup> *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*. Publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Bruxelles, Editions Labor

## NOTEN

- (Archives du Futur), 1991. De bijdrage van Raymond Vervliet, 'Lever de Rideau: les précurseurs', p. 27-90; ref. p. 46, noot 35.
- <sup>9</sup> Livia Stijns, 'Emile Verhaeren en de Nederlandse schrijvers van zijn tijd', in *De Vlaamse Gids* 39, (1955), 5 (mei), p. 274-283; en 'Emile Verhaeren en zijn betrekkingen tot de Nederlandse letterkunde', in *De Vlaamse Gids* 40, (1956), 2 (februari), p. 88-93.
  - <sup>10</sup> Jean Robaey, 'Verhaeren vu de Flandre: De Mont, Vermeylen, Van de Woestijne et Hellens', in *Università degli Studi della Basilica Potenza, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Anno Academico 1991-1992, Congedo Editore, p. 257-321.
  - <sup>11</sup> Zie V. Nachtergaele, 'La réception d'Emile Verhaeren en Flandre' en D. Gullentops, 'La réception de Verhaeren aux Pays-Bas', in *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 77 (1999), 3, p. 713-732.
  - <sup>12</sup> De brief is gepubliceerd als nr. 278 in *Het ontstaan van Van Nu en Straks. Een brieveneditie 1890-1894*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door Leen van Dijk, J. Paul Lissens, Ton Saldien. *Teksten*, Antwerpen, Centrum voor de Studie van het Vlaamse Cultuurleven, 1988, p. 286-288; cit. p. 287-288. Over de diners zie dezelfde brieveneditie, deel *Annotaties*, ibidem, p. 60-61 (noot 4 bij brief 117). Zie ook Raymond Vervliet, *August Vermeylen 1872-1945*. Leven en werk, Brussel, Vrijzinnig Studie-, Archief- en Documentatiecentrum Karel Cuypers, 1990, p. 14-15 en p. 73 (noot 17).
  - <sup>13</sup> Vermeylen aan De Bom, 19.11.1890. Brief 41 in *Het ontstaan van Van Nu en Straks. Teksten*, p. 37-38; *Annotaties*, p. 29.
  - <sup>14</sup> Het oordeel van Hélène Swarth (uit haar brieven aan Pol de Mont) wordt geciteerd in *Het ontstaan van Van Nu en Straks. Annotaties*, p. 68 (noot 7 bij brief 136); Vermeylens commentaar over de invloeden in *Het ontstaan van Van Nu en Straks. Teksten*, p. 142 (brief 137); en zie ook brief 138. In brief 193 (van 21 december 1891) bericht hij opnieuw over zijn Verhaeren-lectuur (*Les Apparus dans mes chemins*).
  - <sup>15</sup> De brief wordt geciteerd in *Het ontstaan van Van Nu en Straks. Annotaties*, p. 233-234 (in noot 2 bij brief 435). De overige bewaarde brieven en briefkaarten aan Vermeylen (bewaard in het AMVC – nu Letterenhuis Antwerpen) werden gepubliceerd door D. Gullentops, 'Emile Verhaerens multilinguïsme en multiculturalisme voor Vlaanderen', in *Nieuw Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, maart 1999, p. 17-38 (met de 'Correspondentie van Emile Verhaeren met August Vermeylen' in Bijlage 2, p. 32-36).
  - <sup>16</sup> *Het ontstaan van Van Nu en Straks. Annotaties*, p. 227 (noten 3 en 4 bij brief 427); zie ook p. 233-234 (noot 2 bij brief 435); en D. Gullentops, 'La réception de Verhaeren aux Pays-Bas', cf. noot 11 hierboven.
  - <sup>17</sup> Brief van Verhaeren aan Vermeylen d.d. 6 augustus 1913; zie de publicatie van de brieven door D. Gullentops (cf. noot 15 hierboven), p. 34-35.
  - <sup>18</sup> Zie bijvoorbeeld 'Verbroedering', in *Groot Nederland* 2 (1904), deel 1, p. 360-363. Joris van Parys, "'Toute la Flandre est en lui". Cyriel Buysse en de Franstalige



## NOTEN

- Vlaamse literatuur', in *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap XIV* (1998), p. 7-31, wijst erop dat Buysse's opvattingen evolueerden mede onder invloed van Georges Eekhoud (p. 31, noot 66). Meer informatie over Buysse en zijn Franstalige collega's in Joris van Parys, *Het leven, niets dan het leven. Cyriel Buysse en zijn tijd*, Antwerpen/Amsterdam, Houtekiet/Atlas, 2007 (verschillende herdrukken), passim.
- <sup>19</sup> Zie M. Rutten, 'Charles Morice en August Vermeylen, in *Spiegel der letteren* 5 (1961), 2, p. 100-137; en de commentaar hierbij van G. Schmook in het Jaarboek 1965 van de *Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, p. 207-209; zie ook G. Schmook, 'Spotlights of Vermeylen-details', in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 25 (1972), p. 273-285 (de formule 'la littérature de tout à l'heure' van Charles Morice als 'een slagwoord' in de Franse verjongingsjaren, p. 279). Ook het ritmus-credo van *Van Nu en Straks* is de uitdrukking van de levensbevestigende houding van *Van Nu en Straks* maar tegelijk van de Europese idealistische bewustwording. Over dat laatste zie G. Schmook, 'Het "ritmus-credo" van "Van Nu en Straks" (1893) en zijn nawerking (1910-1914)', in *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1973, 3, p. 323-341.
- <sup>20</sup> Onder het pseudoniem A.V. de Meere, in *Van Nu en Straks*, Eerste Reeks (1983), 2, p. 9.
- <sup>21</sup> Walt Whitman, 'Vervalt achter mij... (By Blue Ontario's Shore, 14)', in *Van Nu en Straks*, Nieuwe Reeks, 4, (1900), 4 (juli), p. 198-199. Over de poëtische lijn Whitman-Verhaeren zie A.L.Sötemann, *Over poetica en poëzie*. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1985, p. 60, p. 61-62; passim ook over Verhaeren als dichter van deze 'onzuivere' modernistische traditie.
- <sup>22</sup> V. Nachtergaele, 'La réception dus symbolisme franco-belge en Flandre' en 'La réception d'Emile Verhaeren en Flandre (cf. hierboven, noot 6 en noot 11); J. Robaey, 'Verhaeren vu de Flandre' (cf. hierboven, noot 10); zie ook J. Robaey, 'Van de Woestijne et l'expérience française de Franz Hellens', in *Les relations littéraires franco-belges de 1914 à 1940*. Deuxième colloque international organisé à la Vrije Universiteit Brussel le 10 mars 1990 par la Société d'études des lettres françaises de Belgique, ed. Robert Frickx, Brussel, VUB-Press, 1990, p. 81-110; en W. Smekens, 'A Gand, écrire sa langue', in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXVI (1989), p. 7-16.
- <sup>23</sup> A. van Elslander, 'Maeterlinck et la littérature flamande', in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. VIII (1963), p. 94-115; overgedrukt in de reeks 'Uit het Seminarie voor Nederlandse literatuurstudie', Rijksuniversiteit Gent, 1963.
- <sup>24</sup> Cf. hierboven, noot 18.
- <sup>25</sup> Jacques Marx, *Verhaeren*, p. 120. Lemonnier bracht correcties aan op de drukproef van *Les Flamandes*.
- <sup>26</sup> Cyriel Buysse, 'Herinneringen aan Emile Verhaeren', in *De Telegraaf*, 19.12.1916; VW 7, p. 221-227; citaat p. 221-222.

## NOTEN

- <sup>27</sup> Wellicht in 1914, omdat vaststaat dat Verhaeren in 1913 naar Rusland reisde, zoals ook wordt bevestigd door zijn uitnodiging aan het adres van Vermeylen om met hem mee te reizen (zie hierboven, noot 15, voor de brieven aan Vermeylen, uitgegeven door D. Gullentops). Deze gegevens kloppen echter niet met wat tot dusver bekend is in de Claus-studie, volgens welke de anekdote zou moeten gedateerd worden in 1907. In 1907 was Claus namelijk jurylid voor de internationale tentoonstelling van het Carnegie Instituut in Pittsburgh. Hij verbleef toen een maand in de Verenigde Staten; zie Johan de Smet, *Emile Claus 1849-1924*, Gent, Snoeck-Ducaju/Pandora/Gemeentekrediet, 1997, p. 33-34 (Monografieën over Moderne Kunst). Over de bijeenkomsten van Claus met andere kunstenaars (L. Bazalgette, C. Lemonnier) zie ook J. van Parys, 'Verre neven, naaste vriend. Cyriel Buysse, Frans Masereel en hun Franse vriend Léon Bazalgette', in *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap XIII* (1997), p. 7-42. Ook Van Parys, "'Toute la Flandre est en lui'", in *Mededelingen CBG XIV* (1998), p. 22, dateert de anekdote in 1914.
- <sup>28</sup> D. Gullentops, 'La réception de Verhaeren aux Pays-Bas' (cf. hierboven, noot 11), p. 4. Van de Woestijne derde bundel, *De gulden schaduw* (1910), is opgedragen 'Aan Prosper van Langendonck/Aan Emile Verhaeren'. Zelf had Van de Woestijne begin 1908 een gedicaceerd exemplaar van Verhaerens "jongste boek" gekregen (wellicht *Toute la Flandre. Les Héros*), "met een allerliefste opdracht"; zie hierna, in het opstel over Van de Woestijne als chroniqueur, noot 15.
- <sup>29</sup> *Cyriel Buysse 1859/1932. Album samengesteld ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van zijn overlijden*, o.l.v. A.M. Musschoot, Gent, Herdenkingscomité Cyriel Buysse, 1982, p. 97 en p. 100.
- <sup>30</sup> Karel van de Woestijne, 'Vraagstukken II', in NRC, 23 februari 1919; in *Verzameld journalistiek werk*, ed. A. Deprez, d. IX, Gent, Cultureel Documentatiecentrum RUG, 1992, p. 558-563; citaat p. 562. Zie ook Sophie de Schaepdrijver, *De Grootte Oorlog. Het Koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, Atlas, p. 305.
- <sup>31</sup> Vgl. onze bijdrage over 'De betekenis van Van Nu en Straks nu', in *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap I* (1985), p. 17-28.
- <sup>32</sup> Sally Ledger, 'The New Woman and the Crisis of Victorianism', in *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, ed. Sally Ledger and Scott Mc Cracken, Cambridge University Press, 1995, p. 22-44. Het citaat van Showalter is overgenomen uit de inleiding van Ledger en McCracken in dezelfde bundel, p. 2.
- <sup>33</sup> Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 80-92. Vernieuwde belangstelling voor de Judith-figuur vanuit een genderperspectief is ook te vinden bij Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York & London, Routledge, 1996 (hoofdstuk 9: 'Head hunting'). Het motief, en de contaminatie Salome-Judith, wordt ook behandeld door Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle*

## NOTEN

*Culture*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1986, maar deze studie is beperkt tot het *fin de siècle* van de negentiende eeuw.

*Karel van de Woestijne als chroniqueur*

- <sup>1</sup> De datering van de brief – 1910 of 1911 – is nog onzeker. De correspondentie met Robbers, die berust in het Letterenhuis in Antwerpen, werd nog niet bestudeerd en uitgegeven. Ik heb met dank gebruik gemaakt van een afschrift door Van de Woestijnes biograaf Peter Theunynck.
- <sup>2</sup> Jo Berten, 'Belgisch literair symbolisme: het verdriet van Vlaanderen?' in *Kunsttijdschrift Vlaanderen* 53 (2004), 299 (februari), p. 30-34; citaat p. 32. Het gaat om een themanummer over het symbolisme, samengesteld door Jean Luc Meulemeester.
- <sup>3</sup> Vgl. Vic Nachtergaele, 'Karel van de Woestijne en het Franse symbolisme in Vlaanderen', in het hierboven (noot 2) genoemde nummer van het tijdschrift *Vlaanderen*, p. 35-39; citaat p. 36.
- <sup>4</sup> Franz Hellens, *Œil-de-Dieu*. Roman. Lecture de Frans De Haes, Bruxelles, eds. Labor, 2000, p. 400.
- <sup>5</sup> Zie vooral Vic Nachtergaele, 'La réception d'Émile Verhaeren en Flandre', in *Émile Verhaeren et l'Europe*, red. David Gullentops, speciaal nr. van *Revue belge de philologie et d'histoire*, 77 (1999), 3, p. 713-732; Vic Nachtergaele, 'Sant in eigen land? De receptie van de jonge Maeterlinck', in *Maeterlinck in de Nederlanden*, eds. Elisabeth Leijnse en Hans Vandevoorde, *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, XXXIII (2003), p. 9-54; Hans Vandevoorde "'Toch altijd een beetje verdacht". Karel van de Woestijne en Maurice Maeterlinck', in *Maeterlinck in de Nederlanden*, p. 55-82; Jean Robaey, 'Van de Woestijne et l'expérience française de Franz Hellens', in *Les relations littéraires franco-belges 1914-1940*, ed. Robert Frickx, Brussel, VUB Press, 1990, p. 81-110.
- <sup>6</sup> P. Minderaa in zijn 'Aantekeningen' bij zijn editie van Karel van de Woestijne, *Verzameld werk* 6, Brussel, A. Manteau, 1950, p. 803. In dit zesde deel van het *Verzameld werk* (verder afgekort als VW6) zijn de 'Opstellen over Fransch-Belgische letteren' opgenomen, evenals een keuze uit de journalistieke bijdragen aan de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*.
- <sup>7</sup> R.O.J. van Nuffel, 'La critique italienne et Franz Hellens', in *Franz Hellens*. Recueil d'études, de souvenirs et de témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90<sup>e</sup> anniversaire, red. R. De Smedt, Bruxelles, 1971, p. 175-186: 'Ungaretti émet l'opinion que l'existence d'une tradition littéraire française d'écrivains flamands ne rend pas "moins dramatique pour un écrivain l'usage d'une langue qui n'est pas celle habituellement parlée et comprise par son propre peuple."' (citaat p. 176), geciteerd naar J. Robaey, 'Van de Woestijne et l'expérience française de Franz Hellens', p. 102-103, noot 10.
- <sup>8</sup> Karel van de Woestijne, [recensie van] Frans Hellens, *Les Clartés latentes* [...1912], in *Groot Nederland* XI (1913), p. 239-252, het geciteerde op p. 241-242.

## NOTEN

- J. Robaey, 'Van de Woestijne et l'expérience française de Franz Hellens', citeert dezelfde passage in Franse vertaling, p. 84 en noot 9.
- <sup>9</sup> K. van de Woestijne, in *Groot Nederland* 1913, p. 243.; in het opstel over Verhaeren: VW4 (uit de bundel *Kunst en Geest in Vlaanderen*), p. 159; zie ook bij J. Robaey in Franse vertaling, p. 85. De redenering wordt opnieuw ontwikkeld in een huldebijdrage voor Verhaeren (*NRC* 1 augustus 1922); zie VW6, p. 34: de Frans-schrijvende Vlamingen hebben méér de nadruk gelegd op de 'uiterlijkheden van hun land' omdat de Vlamingen (met name de Van Nu en Straksers) naar het woord van Vermeylen niet alleen zelfbewuste Vlamingen maar ook 'Europeeërs' of wereldburgers wilden zijn.
  - <sup>10</sup> K. van de Woestijne, in *Groot Nederland*, 1913, p. 245. Over die verstikkende sfeer rond het destijds nog helemaal ombouwde Gravensteen, zie Anne Marie Musschoot, 'De vlerken tegen de muur geduwd. Karel van de Woestijne en Gent', in *Gent, de dubbelzinnige*, samengesteld door Marco Daane en Dirk Leyman, Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2000, p. 110-123. Over het Gentse stadsbeeld van Hellens in het bijzonder, zie Elena Ricci, 'Gand: modulations du thème de la ville sur l'eau', in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, ed. Vic Nachtergaele, Leuven University Press, 1990, p. 123-135. De opstellen van Van de Woestijne zijn niet bekend aan de auteur.
  - <sup>11</sup> K. van de Woestijne, 'Franz Hellens: réalités fantastiques', in VW6, p. 70-73; citaat p. 72.
  - <sup>12</sup> K. van de Woestijne, 'Franz Hellens', in VW6, p. 60-69; citaten resp. p. 63 en p. 69.
  - <sup>13</sup> In VW6. Een korte commentaar door Minderaa bij de vriendschap en de mogelijke wederzijdse 'beïnvloeding' geeft Minderaa in VW6, p. 803-805; J. Robaey, 'Van de Woestijne et l'expérience française de Franz Hellens' geeft een overzicht van de bijdragen, p. 83-99. In een niet door Minderaa geselecteerd stuk, 'Tooneel te Brussel' in de *NRC* van 30 juni 1921 wordt Hellens als redacteur van het nieuwe tijdschrift *Signaux* 'angstwekkend- talentvol' genoemd; zie Karel van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk*, ed. Ada Deprez, d. 10, Gent, Cultureel Documentatiecentrum, 1992, p. 383-388; citaat p. 387. In deze editie (15 dln., 1986-1995) wordt het (bijna) volledige journalistieke werk afgedrukt, zonder aantekeningen maar met een register. De teksten zijn ook beschikbaar op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org).
  - <sup>14</sup> K. van de Woestijne, 'Emile Verhaeren', in VW6, p. 27-34; citaat p. 28.
  - <sup>15</sup> K. van de Woestijne, 'Emile Verhaeren. Hélène de Sparte', VW6, p. 19. In een brief van 4 maart 1908 aan zijn uitgever C.A.J. van Dishoeck vroeg Van de Woestijne om een exemplaar van zijn 'Verzen' (1905) op te sturen naar Verhaeren, die hem, met een 'allerliefste opdracht', zijn laatste boek had toegestuurd. Zie 'Altijd maar bijeenblijven'. *Brieven aan C.A.J. van Dishoeck, 1903-1929*, bezorgd door Leo Jansen & Jan Robert, Den Haag, Letterkundig Museum – Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 1997, p. 117 (Reeks Achter het Boek nr. 29).
  - <sup>16</sup> P. Minderaa, 'Aantekeningen' in VW6, p. 738.

## NOTEN

- <sup>17</sup> P. Minderaa, 'Aantekeningen' in VW6, p. 738-739.
- <sup>18</sup> K. van de Woestijne, 'Charles van Lerberghe', VW4, p. 511-534; citaten p. 513.
- <sup>19</sup> Peter Theunynck, *Karel van de Woestijne. Biografie*, Antwerpen, Meulenhoff|Manteau, 2010, p. 80.
- <sup>20</sup> K. van de Woestijne, 'Kolen in de Kempen' (1906), in *Verzameld journalistiek werk* (hierna afgekort als VJW), ed. A. Deprez, d. 1, p. 53-57; citaat p. 55.
- <sup>21</sup> K. van de Woestijne, 'Georges Eekhoud. Voyous de velours', in VJW14, p. 400-406; citaat p. 406; VW6, p. 95-101; citaat p. 101.
- <sup>22</sup> Erwin Mortier, *Een ontsnappingskunstenaar. Essay over Franz Hellens* gevolgd door *Tussen de straat en de tuin* van Franz Hellens in de vertaling van Leonard Nolens, Amsterdam-Antwerpen, uitg. Voetnoot, 2010 (reeks Belgica nr. 4).

*Gezelle – Van de Woestijne – Van Ostaijen en de traditie van de poësie pure*

- <sup>1</sup> *Nieuwe griffels. Schone leien. Van Gorter tot Lucebert. Van Gezelle tot Hugo Claus.* Een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde, samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko, Den Haag, Bert Bakker/Daamen n.v., 1963, zesde druk (1954), p. 14; vgl. Paul Hadermann, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1970, p. 11.
- <sup>2</sup> Zie vooral A.L. Sötemann, *Over poetica en poëzie*. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1985.
- <sup>3</sup> Hadermann, *Het vuur in de verte*, p. 212.
- <sup>4</sup> 'Voorwoord bij zes lino's van Floris Jaspers' [november 1919], in *Verzameld werk* 4. *Proza* 2. Tweede, herziene en aangevulde druk, Amsterdam, Bert Bakker, 1977, p. 101.
- <sup>5</sup> Meer hierover in Anne Marie Musschoot, 'Poësie pure: een confrontatie Karel van der Woestijne – Paul van Ostaijen', in *De nieuwe taalgids* 69 (1976), 3, p. 191-204; opgenomen in *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot*, red. Yves T'Sjoen & Hans Vandevoorde, Gent, Studia Germanica Gandensia nr. 36, 1994, p. 137-153.
- <sup>6</sup> 'Gebruiksaanwijzing der lyriek', in *Proza* 2, p. 374.
- <sup>7</sup> 'Gaston Burssens', in *Proza* 2, p. 261; vgl. Hadermann, *Het vuur in de verte*, p. 282.
- <sup>8</sup> Oorspronkelijk verschenen in het tijdschrift *Vlaamsche arbeid* in 1926 en later opgenomen in de *Nagelaten gedichten*; in *Verzameld werk. Poëzie*, Den Haag, Bert Bakker/Daamen – Antwerpen, De Vries-Brouwers, 1965, derde druk, p. 215.
- <sup>9</sup> 'Une heure avec...' [Interview door Jean Laenen], in *Proza* 2, p. 523.
- <sup>10</sup> 'Une heure avec...', in *Proza* 2, p. 524. De vertaling van Burssens in de eerste editie van het *Verzameld werk. Proza* 2, p. 375.

# NOTEN

- <sup>11</sup> Vgl. G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen, Vantilt – Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2001, p. 51: Van de Woestijne en Van Ostaijen rekenen zich tot de traditie van ‘dezelfde’ Gezelle, de ‘intuïtieve’ dichter wiens poëzie rechtstreeks tot u spreekt via beelden die (in Van de Woestijniaanse termen) ‘individueel en zintuiglijk zijn ervaren’. Over de verhouding Gezelle-Vande Woestijne-Van Ostaijen zie ook de studie van Math. Rutten over de esthetische opvattingen van Van de Woestijne, geciteerd in noot 23 hierna.
- <sup>12</sup> ‘Une heure avec...’, in *Proza 2*, p. 524. Even daarvóór had Van Ostaijen zelf overigens verwezen naar de traditie die werd ingezet door *Van Nu en Straks* (waarvan Karel van de Woestijne de meest representatieve dichter was): ‘ils doivent être estimés comme étant les précurseurs du moderne mouvement actuel de la poésie flamande. Ils ont ouvert la Flandre à la vraie évolution littéraire.’
- <sup>13</sup> ‘Marsman of vijftig procent’, in *Proza 2*, p. 388-399; zie i.h.b. p. 392-393.
- <sup>14</sup> Piet Couttenier, ‘Guido Gezelle. Wisselende beelden van een dichter’, in *Brekende spiegels. Beeldveranderingen in de Nederlandse literatuur*, red. D. de Geest en M. van Vaeck, Leuven, uitg. Peeters en Afd. Nederlandse literatuur K.U.Leuven, 1992, p. 95-117.
- <sup>15</sup> Vgl. Hugo Brems, *Een zangwedstrijd. Over literatuur en macht*, Leuven, Davidsfonds, 1994, p. 19.
- <sup>16</sup> P. Couttenier, ‘Guido Gezelle. Wisselende beelden’, p. 106.
- <sup>17</sup> Ibidem, p. 112.
- <sup>18</sup> P. Claes en C. D’haen, ‘De eerste experimentele bundel in de Nederlanden: <Gedichten, Gezangen en Gebeden> (1862)’, in *Gezelliana. Kroniek van de Gezellestudie*, 1989, 2, p. 1-20; citaat p. 20.
- <sup>19</sup> Vgl. A.M. Musschoot, ‘Slappende botten’, in *Gezelliana. Kroniek van de Gezellestudie*, 1990, 2 (Speciaal nummer Poëziekritiek), p. 160-165.
- <sup>20</sup> Urbain van de Voorde, ‘Gezelle en de zuivere poëzie’, in *Critiek en beschouwing. Tweede bundel (Gezelle-bundel)*, Antwerpen, De Sikkels, 1931, p. 36-58. Ook als inleiding bij de herdruk van *Gedichten, gezangen en gebeden* en *Kleengedichtjes* in de *Jubileumuitgave van Guido Gezelle’s volledige werken*, deel I, 1930, p. VII-XXVIII.
- <sup>21</sup> Albert Westerlinck, *Taalkunst van Guido Gezelle*, Brugge-Nijmegen, Orion-B. Gottmer, 1980 en *De oude taaltovenaar Guido Gezelle*, Beveren-Nijmegen, Orion-B. Gottmer, 1981; J.J.M. Westenbroek, *Van het leven naar het boek. Onderzoek naar het ontstaan en de aard van Guido Gezelles Gedichten, gezangen en gebeden (1862-1879-1893)*, Kapellen, Guido-Gezellevereniging, 1967.
- <sup>22</sup> *Guido Gezelle. Mijn dichten, mijn geliefde*. Een keuze uit de poëzie van Guido Gezelle samengesteld en ingeleid door Piet Couttenier, Gent, Poëziecentrum, 1989, p. 7. Over dit experimentele zie ook het ‘Nawoord’ bij *Guido Gezelle, Poë-*

# NOTEN

- zie en proza. Bezorgd door P. Couttenier en A. de Vos, Amsterdam, Bert Bakker (Delta-reeks), 2002, p. 505.
- <sup>23</sup> Vgl. Math. Rutten, *De esthetische opvattingen van Karel van de Woestijne*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CII – Paris, Droz, 1943, p. 187.
- <sup>24</sup> M. Rutten, 'Rond de studie van Gezelle en Van de Woestijne', in *AlbumProf. Dr. Frank Baur*, deel II, Antwerpen..., Standaard Boekhandel, 1948, p. 210-219; zie i.h.b. p. 211.
- <sup>25</sup> K. van de Woestijne, 'Proletarische poëzie en mevrouw Roland Holst', in *Verzameld werk IV*, Brussel, A. Manteau, 1949, p. 625-636; citaat p. 625-626.
- <sup>26</sup> K. van de Woestijne, 'De geschiedenis van het gedicht', in *Verzameld werk IV*, p. 747-790; citaat p. 760.
- <sup>27</sup> Het ontstaan van de bundel werd gedetailleerd gereconstrueerd door Hans Groenewegen, "'Tant pis voor wie ons onder den grond niet volgen kan". *Substrata* als keerpunt in het lyrische oeuvre', in *Al ben ik duister, 'k zet me glanzend uit. Over Karel van de Woestijne*, red. Anne Marie Musschoot, Hans Vandevoorde & Hans Groenewegen, Groningen, Historische Uitgeverij, 2007, p. 213-250. Het opstel van Hans Groenewegen werd onder titel 'Ondergrond in daglicht een vorm gegeven' ook opgenomen in diens bundel *Met schrijven zin verzamelen. Over poëzie in de lage Landen*, Amsterdam, De Wereldbibliotheek, 2012, p. 233-253.
- <sup>28</sup> Geciteerd naar *Verzameld werk I*, Brussel, A. Manteau, 1948, p. 441; verdere citaten resp. p. 445, 451, 454; in *Verzameld dichtwerk I*, Tielt, Lannoo (Delta-reeks), 2007, p. 302, p. 319, p. 347, p. 359.
- <sup>29</sup> Eerder, in de inleiding tot de *Bloemlezing uit de poëzie van Karel van de Woestijne*, Gent, Poëziecentrum (derde druk 1999; eerste druk onder de titel *Aan de hoogste kim*, 1989) heb ik er ook op gewezen dat de 'latere' Van de Woestijne de zakelijke of naakte zegging van (modernisten als) Willem Elsschot en Richard Minne aankondigt. Anders gezegd: hij is mee-geëvolueerd met zijn tijd. Zie bijv. "'k Zit met mijn lamme benen/ in de asse van een stervend vuur' uit *God aan zee*. Van de Woestijne zelf was zich van deze verschuiving overigens bewust. Zie hierover verder Hans Vandevoorde, *De spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie*, Nijmegen, Vantilt, 2006, p. 293 en p. 317-322.
- <sup>30</sup> K. van de Woestijne, 'Wat is poëzie?', in *Verzameld werk V*, Brussel, A. Manteau, 1949, p. 593-599; citaten p. 598. Tot hiertoe werd deze tekst in 1925 gedateerd. Biograaf Peter Theunynck heeft uitgevist dat het gaat om een lezing die Van de Woestijne heeft gehouden op vrijdag 23 december 1927 voor het ANV in het Museum van het Boek in Brussel; zie Peter Theunynck, *Karel van de Woestijne. Biografie*, (Antwerpen), Meulenhoff|Manteau, 2010, p. 406 en noot 2320.
- <sup>31</sup> Meer hierover in 'Poésie pure: een confrontatie Karel van de Woestijne – Paul van Ostaijen' (zie noot 5 hierboven).

## NOTEN

- <sup>32</sup> Henri Brémond, *La poésie pure*. Avec 'un débat sur la poésie' par Robert Souza, Paris, B. Grasset, 1926, p. 16. Vgl. Ook zijn *Prière et poésie*, verschenen in 1926.
- <sup>33</sup> K. van de Woestijne, 'Approximations', in *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry*, Bussum, A.A.M. Stols, 1927, p. 97-98.

## Deel 2. Rondom Elsschot en Gilliams

*Op zoek naar Willem Elsschot in Villa des Roses*

- <sup>1</sup> Zie Marc Somers (ed.), *Cyriel Buysses brieven aan Ary Delen*, in: *Mededelingen van het Cyriel Buyse Genootschap* 3 (1987), p. 65-90 (cit. p. 89-90). De tekst werd afgedrukt op het prospectus voor de boekuitgave van *Villa des Roses*; zie Willem Elsschot, *Brieven*. Verzameld en toegelicht door Vic van de Reijt met medewerking van Lidewijde Paris, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 1993, p. 34.
- <sup>2</sup> Het eerste handschrift van de roman dateerde al van 1910. Voor een overzicht van de tekstoverlevering en drukgeschiedenis zie de uitvoerige 'Verantwoording' door Peter de Bruijn in de editie van *Villa des Roses*, verschenen bij Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 2001. Het gaat om deel 1 van een kritische leeseditie van het volledige werk van Willem Elsschot, bezorgd door het Constantijn Huygens Instituut der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.
- <sup>3</sup> Een beknopt overzicht van de reacties in de hiervóór (noot 2) genoemde editie, p. 188; zie verder de bibliografie ibidem, p. 220-222. Alle hierna volgende verwijzingen zijn naar diezelfde editie. Over de kritieken schreef eerder ook Alsteijn, *Elsschot en de recensenten anno 1913*, in: *Iowa city, Iowa en andere confrontaties*, Antwerpen-Bussum, Standaard Uitgeverij, 1983, p. 126-132. Zijn opmerking als zouden de reacties in Vlaamse kranten en tijdschriften onbestaande zijn kan worden gerelativeerd aan de hand van het hierboven genoemde overzicht. Een nuancering van de vroege beeldvorming is eveneens te vinden bij Koen Rymenants, 'Elsschots *Villa des Roses* via de kritiek. Een literair-historische route naar een nieuwe lectuur', in: *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*, red. T. van Deel, Marita Mathijssen en Gerard de Vriend, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 2004, p. 236-247; en in het hierna (noot 4) genoemde proefschrift van Rymenants.
- <sup>4</sup> Koen Rymenants, *Een hoopje vuil in de feestzaal. Facetten van het proza van Willem Elsschot*, Antwerpen-Apeldoorn, Garant, 2009, p. 46. Rymenants analyse van *Villa des roses* beslaat het volledige eerste hoofdstuk (p. 25-104). In de 'Nabeschouwingen' bij dit boek concludeert hij dat de analyse van de vier boeken (behalve *Villa des roses* ook nog *De verlossing*, *Tsjip* en *Pensioen*) compositorische en stilistische constanten aan het licht heeft gebracht die wijzen op een karakteristiek 'literair idiolect' van Elsschot. Zowel stijl als compositie vertonen 'terugkerende strategieën die de meerduidigheid ervan onderstrepen' (p. 356).



## NOTEN

- <sup>5</sup> Maaïke Meijer, *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, hoofdstuk 4: 'Ingebedde misogynie, receptie, deconstructie'.
- <sup>6</sup> Er werd bijvoorbeeld ook algemeen aanvaard dat 'heren' uit de betere stand, en in het bijzonder jonge mannen vóór het huwelijk, zich uit konden leven door prostituees te bezoeken. Zie hierover Mary Kemperink, *Het verloren paradijs. De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, p. 156: 'Seksualiteit is geven voor de vrouw en nemen voor de man'. Over de 'dubbele moraal' rond seksualiteit schrijft ook Marita Mathijssen in *De gemaskerde eeuw*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 2002. Over het realisme in *Villa des Roses* zie schrijft Koen Rymenants uitvoerig in, *Een hoopje vuil in de feestzaal*, hoofdstuk 1.
- <sup>7</sup> Zie Willem Elsschot, *Brieven*, p. 224 en p. 337; *Villa des Roses*, ed. 2001, p. 177 ('Die onsympathieke, jonge Duitser uit mijn eerste boek "Villa des Roses" was ik zelf').
- <sup>8</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 246.
- <sup>9</sup> De gelijkenis met Buysse werd reeds door Jan Greshoff opgemerkt in diens inleidende studie bij de tweede uitgave van *Een ontgoocheling* (Amsterdam, P.N. van Kampen & Zoon, 1934): 'het was dan ook onmogelijk om aanknoopingspunten met de literaire omgeving van dezen auteur te vinden. / Men kon niet bepalen waar hij "vandáán" kwam. Het meeste geelk hij nog in zijn toon op Cyriel Buysse, een kunstenaar, die in zijn beste werk het peil der wereldliteratuur bereikt. Maar Elsschot is toch au fond geheel verschillend van Buysse: verbitterder, cynischer, brutaler en nonchalanter' (p. 12); vgl. ook Guido Guedemé: *Willem Elsschot. Villa des Roses*, in: *Lexicon van Literaire Werken*, afl. juni 1989, p. 12.
- <sup>10</sup> De ontwikkeling wordt ook door Koen Rymenants opgemerkt, hoewel hij die pas na *Villa des Roses* en *De Verlossing* laat ingaan en zich vooral baseert op het optreden van de vertelinstantie; cf. Rymenants, *Een hoopje vuil in de feestzaal*, p. 370: 'De overgang van de vertelinstantie in *Villa des Roses* en *De Verlossing* naar die van *Tsjip* en *Pensioen* kan als een evolutie van realisme naar modernisme worden geduid.'

*Maurice Gilliams*

- <sup>1</sup> In *De man voor het venster*. Maurice Gilliams, *Vita brevis*. Tweede, herziene en vermeerderde uitgaaf van het verzameld werk, deel II, Brugge, Orion – Den Haag, Scheltens & Giltay, 1976, resp. p. 220 en p. 63.
- <sup>2</sup> In 'Onder en na het schrijven over Henri de Braekeleer'. Gilliams, *Vita brevis* II, p. 114.
- <sup>3</sup> Gilliams, *Vita brevis* I (1975), p. 16.
- <sup>4</sup> Gilliams, *Vita brevis* IV (1978), p. 149.

# NOTEN

- <sup>5</sup> Gilliams, *Vita brevis* IV (1978), resp. p. 207 en p. 208.
- <sup>6</sup> Gilliams, *Vita brevis* II (1976), p. 226.
- <sup>7</sup> M.J.G. de Jong, *Maurice Gilliams. Een essay*, Amsterdam, Meulenhoff, 1984, p. 49.
- <sup>8</sup> Opgenomen in J. Bernlef en K. Schippers, *Wat zij bedoelen*, Amsterdam, Querido, 1965.
- <sup>9</sup> Gilliams, *Vita brevis* III (1977), p. 40-44.
- <sup>10</sup> Katalin Balogh, *Muziek en woord. Vormen en structuren in het proza van Maurice Gilliams*, Brussel, Academic & Scientific Publishers, 2010, passim; citaat p. 547.
- <sup>11</sup> H.C. ten Berge, 'Op de terpen van het zwijgen. Kanttekeningen bij het verzamelde werk van Maurice Gilliams', in *Raster* 16 (1980), p. 37-47; citaat p. 43. Ten Berge verwijst hier naar deel II van de tweede, herziene en vermeederde uitgaaf van *Vita brevis* (1976).
- <sup>12</sup> J. Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*. Derde, aangevulde druk, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1973, p. 62.
- <sup>13</sup> Gilliams, *Vita brevis* III (1977), p. 70.
- <sup>14</sup> J. de Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs. Derde reeks*, Antwerpen, De Garve, [1962], p. 39-44; citaat p. 42.
- <sup>15</sup> Ibidem; en Bernlef en Schippers, *Wat zij bedoelen*, p. 113.
- <sup>16</sup> Bernlef en Schippers, *Wat zij bedoelen*, p. 113.
- <sup>17</sup> Joos Florquin, *Ten huize van... Vijfde reeks*, Leuven, Davidsfonds, 1969, p. 62-107; citaat p. 104.
- <sup>18</sup> Gilliams, *Vita brevis* II (1976), resp. p.111 en p. 112.
- <sup>19</sup> Ibidem, p. 202.
- <sup>20</sup> Yves van der Fraenen, 'De dolk in de duisternis. Maurice Gilliams als recensent', in *De Parelduiker* 5 (2003) 4, p. 97-113; *Maurice Gilliams in Contact* (1934-1937), ed. Liesbeth van Melle, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2007.
- <sup>21</sup> Een nauwkeuriger onderzoek van de verhouding Gilliams-Walschap levert bijvoorbeeld een veel genuanceerder inzicht op in de meningsverschillen en de animositeit tussen beide modernisten en romanvernieuwers; zie Liesbeth van Melle, "'Pourquoi cette galopade de livre en livre?' Maurice Gilliams' opvattingen over het werk van Gerard Walschap', in *Spiegel der Letteren* 47 (2005), 1, p. 53-74.
- <sup>22</sup> Gilliams in *Contact*, november 1934, citaten in de editie Van Melle, p. 27, 29 en 31.
- <sup>23</sup> Gilliams in *Contact*, oktober-november 1935, citaten editie Van Melle, p. 56-57 en 59.
- <sup>24</sup> Gilliams in *Contact*, februari 1935; citaten in editie Van Melle, p. 40.
- <sup>25</sup> Gilliams in *Contact*, december 1936; citaat in editie Van Melle, p. 136.

## NOTEN

- <sup>26</sup> Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen, Vantilt – Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en Letterkunde, 2001, p. 453.
- <sup>27</sup> Gilliams, *Vita brevis* I (1975), resp. p. 118 en p. 124.
- <sup>28</sup> Gilliams, *Vita brevis* III (1977), p. 24.
- <sup>29</sup> Stefan Hertmans, 'Een fles in zee', in Maurice Gilliams, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, Meulenhoff – Gent, Poëziecentrum, 1993, resp. p. 115 en p. 116.
- <sup>30</sup> E. Mortier, 'Een onuitlegbaar beter doel', in *De Revisor* 26 (1999) 5 (oktober), p. 58-66.
- <sup>31</sup> Charlotte Mutsaers, 'Gilliams' nachtegalen', in *Paardejam*, Amsterdam, Meulenhoff, 1996, p. 179-180.
- <sup>32</sup> P. de Wispelaere, 'Ontmoeting met Maurice Gilliams', in Maurice Gilliams, *Journal van de dichter*, ed. Martien J.G. de Jong, Antwerpen, Manteau, 1997 (Klassieken uit Vlaanderen 3), p. 7-13.

*Eerherstel voor het 'tweede cahier' van Gilliams' Elias?*

- <sup>1</sup> 'Het Vaderland', *Schrijversdebuten* [met een 'Bij wijze van voorwoord' door Pierre H. Dubois], 's-Gravenhage, A.A.M. Stols/J-P Barth, 1960. De bijdrage van Gilliams op p. 72-74; citaat p. 74. In bijna gelijkaardige woorden, en met een identieke uitspraak 'Er viel een steen van mijn hart' schreef Gilliams al over de weglating in een brief aan Bert Decorte van 30 oktober 1956. De brief wordt bewaard in het Letterenhuis in Antwerpen en wordt geciteerd door Liesbeth van Melle, 'Elseneur of het noodweer der nachtegalen? Het kluwen van Maurice Gilliams' nagelaten *Tweede cahier* en *Elseneur of het noodweer der spreekuwen*', in *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (2004), 2, p. 263-301; citaat p. 271.
- <sup>2</sup> Maurice Gilliams, *Elias of het gevecht met de nachtegalen*, Amsterdam, J.M. Meulenhoff-Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1936. Een volledige beschrijving in Firmijn Vander Loo, *Proeve van bibliografie van en over de dichter Maurice Gilliams*, z.p., Colibrant, 1976, p. 25-26 (Vander Loo nr. 9). De datering juni 1936 (nog preciezer: vóór 15 juni 1936) kan worden afgeleid uit de correspondentie met Em. De Bom; zie hierna, noot 12.
- <sup>3</sup> Maurice Gilliams, *Elias of het gevecht met de nachtegalen*, Amsterdam, J.M. Meulenhoff-Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1943; Vander Loo, *Proeve van bibliografie*, nr. 18.
- <sup>4</sup> De notitie wordt in facsimile weergegeven in Martien J.G. de Jong, *Een klauwende muze. De tussenwereld van Maurice Gilliams*, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2001, resp. p. 81 en p. 80.
- <sup>5</sup> J. de Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs. Derde Reeks*, Antwerpen, De Garve [1962], p. 39-44; citaat p. 42.
- <sup>6</sup> Vander Loo, *Proeve van bibliografie*, p. 53-54.

## NOTEN

- <sup>7</sup> AMVC, G 395/H, 163665/32-34. Het citaat van Garmt Stuiveling is te vinden in de door Gilliams zelf genoemde bundel *Uren Zuid* in het hoofdstuk 'Modern en barok', p. 103-104 en p. 105. De correcties tussen rechte haken zijn toegevoegd (A.M.M.); de toevoegingen tussen ronde haken zijn van Gilliams. Diens standpunt 'betreffende deze aangelegenheid' werd scherp geformuleerd in *De kunst der fuga. Dagboekbladen en essays 1941-1956* naar aanleiding van de *Nagelaten gedichten* van Karel van de Woestijne. Wat de dichter 'bij het componeren van zijn bundels reeds om kritische of andere redenen terzijde legde' heeft volgens Gilliams slechts waarde 'als louter informatief, literair studiemateriaal'; even verder valt ook het bekende verdict over het 'dankbaar aas voor de gieren van de filologie en de literatuur-historie, die zich graag met literaire afval voeden om gezagvol stand te houden'; zie *Vita brevis. Tweede, herziene en vermeerderde uitgaaf van het verzameld werk*, deel II, Orion Brugge 1977, p. 25-26 en p. 32. Bij Vander Loo, p. 54, wordt ook nog een citaat van Paul Valéry ingeroepen ter verdediging van het eigendomsrecht van de auteur tegen de 'schout-bij-nacht' Garmt Stuiveling.
- <sup>8</sup> De Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs* III, p. 42.
- <sup>9</sup> De gereconstrueerde dialoog gaat volgens De Jong terug op een viertal geluidsbandjes die hij heeft gebruikt 'tijdens verschillende gesprekken met Maurice Gilliams in de jaren zeventig'; zie Martien J.G. de Jong, *Maurice Gilliams, Een essay*, Amsterdam, Meulenhoff, 1984, p. 147, p. 153.
- <sup>10</sup> Het verhaal over het afwijzen van de vraag van Greshoff en het bezwijken voor het aanbod van John Meulenhoff wordt bevestigd in het interview met Freddy de Vree, 'Het moet met zwaluwstaartjes in elkaar zitten', in *NRC Handelsblad*, 25.07.1980. Daar worden beide momenten – afwijzen en bezwijken – echter tijdens hetzelfde bezoek aan de boekenbeurs gesitueerd.
- <sup>11</sup> Zie bijvoorbeeld D.A.M. Binnendijk, 'Maurice Gilliams, in *De Gemeenschap* 13 (1937) 3 (maart), p. 146-154 (i.h.b. p. 152, p. 154); P. Lebeau, 'Vlaamse Letteren. Elias van Maurice Gilliams, in *Dietsche Warande en Belfort* 37 (1937) 6 (juni), p. 464-473 (i.h.b. p. 470) voor bedenkingen over de 'andere' toon en de niet overtuigende zelfmoord; Paul de Vree ging in zijn bijdrage 'Maurice Gilliams', in *Vormen*, 2 (1938) 6 (april), p. 164-172 (naar aanleiding van de tweede druk van *Oefentocht in het luchtledige*) uitvoerig in op het tweede cahier van *Elias* (nog vóór er sprake was van de weglating) en achtte het 'lichtelijk onbegrijpelijk dat een rijke en onderlegde natuur als Elias aan de wanhoop toegeeft' (p.170). Bij de bundeling van zijn recensie van de oorspronkelijke *Elias* in *Littéraire Scheepsjournaal*, deel 3, Onze Tijd/Manteau Brussel, 1946, noteerde F.V. Toussaint van Boelaere in een voetnoot dat intussen de tweede definitieve druk was verschenen en: 'Tegen den nieuwen tekst, bekort en verbeterd, vervallen schier al de bezwaren die ik tegen den oorspronkelijken tekst heb geoperd' (p. 272).
- <sup>12</sup> Een selectie werd gepubliceerd door Leen van Dijck & Marc Somers, 'De briefwisseling tussen Maurice Gilliams en Emmanuel de Bom. Een smaakmaker', in

## NOTEN

- Vlaanderen* 46 (1997) 4 (september-oktober), nr. 267 (Gilliamsnummer), p. 294-303.
- <sup>13</sup> Een andere mogelijkheid is dat Gilliams met 'mijn nieuwe boek is bij de drukker' verwijst naar *De man voor het venster*, dat volgens het colofon 'gezet' en 'gedrukt' is in oktober 1943. Maar dit boek komt al ter sprake in deze brief net vóór de hier geciteerde passage, zodat het niet voor de hand ligt dat hij verder zou gaan met 'Mijn nieuwe boek'.
- <sup>14</sup> Bewaard in het Letterenhuis te Antwerpen onder G395/B2.
- <sup>15</sup> Deze nogal ongelukkige onderhandelingen hebben er uiteindelijk toe geleid dat van een Duitse vertaling in de jaren 1940 niets meer terecht is gekomen, evenmin overigens als van de Deense vertaling waarvoor het Athenaeum Dansk Verlag in Kopenhagen belangstelling bleek te hebben (1943). In deze werd bemiddeld door mevrouw Clara Hammerich uit Hellerup, die door Meulenhoff werd geattendeerd op *Elias*. Een Duitse vertaling van *Elias*, verzorgd door Georg Hermanowski, verscheen pas in 1964 (Vander Loo, p. 108).
- <sup>16</sup> Vgl. M.J.G. De Jong, *Maurice Gilliams. Een essay*, p. 76 en p. 158-159. Martien de Jong gaat echter niet verder in op het tweede cahier en houdt bij zijn besprekingen van *Elias* alleen rekening met de bekorte 'eerste uitgave in definitieve vorm' van 1943.
- <sup>17</sup> Liesbeth van Melle, *Geen woorden duren zoals marmer. Historisch-kritische editie van Elias en Winter te Antwerpen van Maurice Gilliams*, Diss., Universiteit Gent 2007, 3dln.. I. Teksten, II. Commentaar, III. Apparaat. Eebn bekorte versie van deze dissertatie wordt in 2012 uitgegeven door de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Gent.
- <sup>18</sup> Liesbeth van Melle, 'Elseneur of het noodweer der nachtegale?' (vgl. hierboven, noot 1), p. 298.
- <sup>19</sup> *De man voor het venster*, in *Vita brevis. Tweede, herziene en vermeerderde uitgaaf van het verzameld werk*, deel II, Brugge, Orion-Den Haag, Scheltens & Giltay, 1976, p. 63.
- <sup>20</sup> *De man voor het venster. Aantekeningen*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1943, p. 74. De oorspronkelijke uitgave van het boek is opgedragen aan Jacqueline en John Meulenhoff. Het schrappen van het zinnetje 'Ik ben Elias' wordt door Gilliams verantwoord in zijn interview met Joos Florquin, in *Ten huize van...* vijfde reeks, Leuven, Davidsfonds, 1969, p. 104: 'omdat de ernstige, onderlegde lezer wel begrepen heeft wie of wat ik, in mijn werk, ben.'
- <sup>21</sup> Dirk de Geest, 'Men moet de betekenis der woorden splijten... *Elias, of het Gevecht met de Nachtegale* (1936) van Maurice Gilliams, in *Dietsche warande & Belfort* 145 (2003), 3 (juni), p. 273-302; citaten p. 276.
- <sup>22</sup> Jürgen Pieters & Hans Vandevoorde, 'Over de rand van de tekst. Literatuur en representatie', in *Feit & Fictie* 5 (2003), 4 (voorjaar), p. 86-106; citaat p. 98. Het is een bevinding die de auteurs er zelfs toe leidt de weglating van het tweede cahier ter discussie te stellen: zij menen dat de historische implicaties van het

## NOTEN

tweede deel 'dit verhaal ongemeen boeiend maken, voor ons zelfs boeiender dan het solipsistische overgebleven eerste deel' (ibid.).

- <sup>23</sup> Zie bijvoorbeeld Martien J.G. de Jong, *Een klauwende muze*, p. 89.

### Deel 3. Van modernisme naar postmodernisme

#### *Johan Daisne als romanvernieuwer*

- <sup>1</sup> Johan Vanhecke, *Johan Daisne. Een handschrifteninventaris met bibliografie van zijn verhalend proza en toneelwerk*, Antwerpen, A.M.V.C., 1989 (Publikaties SBA/AMVC nr. 25). Het citaat uit de brief van Daisne aan Schmook is ontleend aan het woord vooraf van de hand van conservator Roger Rennenberg bij deze inventaris.
- <sup>2</sup> Zie Jeroen Brouwers, 'De Vlaamse Dostojewski en de vergetelheid. Bij de dood van Johan Daisne 9 augustus 1978', in *Kladboek. Polemieken. Opstellen, Herinneringen*, Amsterdam, De Arbeiderspers (reeks Synopsis), 1979, p. 150-161. Het opstel werd onder de titel 'Hij had zijn haar te kort laten knippen. *Johan Daisne*' ongewijzigd en zonder bronvermelding herdrukt in Jeroen Brouwers, *Gezichten, gestalten*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 2011, p. 167-176.
- <sup>3</sup> Hier wordt er dus van uitgegaan dat de omschrijving 'postmodernistisch proza' een tijdsgebonden begrip is, wat niet door iedereen (meer) ondersteund wordt. Zie de verwijzing naar het toonaangevende handboek van Bart Vervaeck in de bijdrage over Leon de Winter en Peter Handke, hoofdstuk 10 in deze bundel en noot 23 aldaar.
- <sup>4</sup> Johan Daisne, *De trap van steen en wolken. Roman*, Brussel, Manteau-Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, (1942), p. 354.
- <sup>5</sup> Christiane van de Putte, *De magisch-realistische romanpoëtica in de Nederlandse en Duitse literatuur*, Louvain, Nauwelaerts – Louvain-La-Neuve, Bureau du Recueil Collège Érasme, 1979 (Université de Louvain, Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie 6e série, fasc. 16). Ook Bart Vervaeck heeft in zijn studie over *Litteraire hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*, Nijmegen, Vantilt, 2006 een volledig hoofdstuk aan Vestdijks roman gewijd.
- <sup>6</sup> *Johan Daisne omnibus* met een inleidend essay door R.F. Lissens, Brussel, D.A.P. Reinaert uitgaven, 1974, p. 9. In datzelfde jaar stelt ook Bernard Kemp in zijn monografie *Johan Daisne* (Antwerpen, 1974, Monografieën over Vlaamse letterkunde samengesteld door het Ministerie van Nationale Cultuur, p. 7), dat 'het eerste grote onirisch werk *De trap van steen en wolken* [...] reeds in het aller-eerste *Gojim* was aangekondigd.'
- <sup>7</sup> Marc Reynebeau, 'De illusies van een binnenhuisavonturier. De novellistiek van Johan Daisne', in *De pool van de droom. Van en over Johan Daisne* samengesteld door Hedwig Speliers, Antwerpen, Manteau, 1983, p. 192-215; zie i.h.b. p. 197, p. 210.

## NOTEN

- <sup>8</sup> Brussel, Manteau, eerste druk 1943; Rotterdam/'s-Gravenhage, Nijgh en Van Ditmar, tweede druk 1953. Beide drukken hebben de opdracht 'Aan Paul-Gustave en Norine van Hecke'.
- <sup>9</sup> In *Werk*, juni 1939 en gedeeltelijk ook in *Rugo/Gewas* van hetzelfde jaar; zie de door Jan Theunynck samengestelde bibliografie van Daisne in *De pool van de droom*. De aparte editie is dus een privé-editie. *Klaverendrie* is ook de titel van de in dit boek vermelde 'periodieke dichtbundel (samen met Marcel Coole en Luc van Brabant), die geregeld sinds 1937 tweemaandelijks verschijnt'.
- <sup>10</sup> Joos Florquin, 'Johan Daisne', in *Ten huize van...*, deel 10, Brugge, Orion-Desclée De Brouwer, 1974, p. 9-68; cit. p. 50.
- <sup>11</sup> *Ten huize van*, d. 10, p. 50; daar ook de verklaring van 'dr. G.M.'.
- <sup>12</sup> Het verhaal ontstond in Frankrijk, in de periode dat H. Thiery gemobiliseerd was als staf-onderluitenant bij de 2 R.L.A. en de 'achttiendaagse veldtocht' hem in mei 1940 als verbindingsofficier naar Zuid-Frankrijk bracht. Het werd (in het Nederlands) gedrukt in de 'oude drukkerij' van Bonnafous te Carcassonne; zie de notitie hierover in de tweede editie en vgl. Lisette de Backer, 'Johan Daisne, een andere benadering', Herdenkingstentoonstelling Culturele Raad Nieuwpoort, 1983, p. 24, p. (46); zie ook *Ten huize van*, d. 10, p. 35.
- <sup>13</sup> De typoscripten (met correcties in handschrift) worden bewaard in het Letterenhuis te Antwerpen. Ze werden uitgegeven als bijlage bij de (ongepubliceerde) licentieoverhandeling van Charline Bulteel, *De magisch-realistische constante in de vroege, ongepubliceerde verhalen en in Zes domino's voor vrouwen (1943) van Johan Daisne*, Universiteit Gent, academiejaar 2002-2003. Charline Bulteel oppert de these dat de vroege verhalen ongepubliceerd bleven omdat ze te dicht bij de werkelijkheid aansloten.
- <sup>14</sup> Johan Daisne, *Zuster Sharon. Een verhaal voor kerst. Illustraties Frans Zenner*. Gent, Story-Scientia, 1967. Het verhaal ontstond in de zomer van 1967 en werd uitgegeven als relatiegeschenk bij de jaarwisseling (zoals vermeld in het colofon). Op de titelpagina werd foutief 'zuster charon' gedrukt.
- <sup>15</sup> Deze en alle verdere verwijzingen zijn naar de tweede druk van de bundel (1953; vgl. noot 6 hierboven). In het korte bestek van deze studie kon niet worden ingegaan op de herschrijvingen van de tekst naar aanleiding van de op-eenvolgende publicaties van de verhalen.
- <sup>16</sup> Voor het onderscheid tussen romantisch en klassiek magisch-realisme zie Daisnes opstel *Wat is magisch-realisme. Een kort essay over letterkunde en magie*, Amsterdam-Brussel, Paris Manteau, 1958 (diverse herdrukken).
- <sup>17</sup> Vgl. Anne Marie Musschoot, 'Baratzeartea achterna', in *De pool van de droom*, ed. H. Speliers, p. 181-191, i.h.b. p. 189.
- <sup>18</sup> De verzen *Hooglied VI*, 10 (in de Canisius'-vertaling 'Wie rijst daar als het morgenrood,/Schoon als de maan') vormden ook de inspiratiebron van een gedicht in de eerste bundel van Guido Gezelle, *Dichtoefeningen*: 'Quae est ista. Aan onze lieve vrouwe onbevlekt ontvangen'. Dit kan dus ook onrechtstreeks een

## NOTEN

inspiratiebron voor Daisne zijn geweest. In de tekst van Daisne zelf (in het eerste Naschrift) is er sprake van 'een visioen van de abdij van A...', toen de ik-figuur in de kerk stond en het hooglied hoorde zingen staande 'voor het indrukwekkend grote marmeren beeld van Maria's Hemelvaart' (p. 232).

- <sup>19</sup> Vgl. het getuigenis van Lampo in *De beste verhalen van Johan Daisne* gekozen en ingeleid door Hubert Lampo, Antwerpen-Amsterdam, 1987, p. 10.

**Louis Paul Boon: Abel Gholaerts**

- <sup>1</sup> Voor de receptie van Boon zie G.J. van Bork & G. ten Houten-Biezeveld, *Over Boon*, Amsterdam, Thespa, 1977. Een exhaustieve bibliografie van alle recensies en studies is te vinden op [www.lpbooncentrum.be/verzameldwerk](http://www.lpbooncentrum.be/verzameldwerk). Aan de rol van *Boekengids* en het hierop gebaseerde *Lectuur-Repertorium* heeft Dirk de Geest een aparte bijdrage gewijd in K. Humbeeck & P. de Wispelaere, eds., *Louis Paul Boon, schrijver*, Antwerpen, Restant/UIAntwerpen, 1989, p. 119-152.
- <sup>2</sup> J. de Bruyn, '[Over Abel Gholaerts]', in *Volk en Staat*, 2/3 juli 1944.
- <sup>3</sup> F.V. Toussaint van Boelaere, 'Het Vlaamsche proza', in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 1 (1946), 1, p. 104-107; citaten resp. p. 106 en p. 105.
- <sup>4</sup> E. Parez, 'Louis Paul Boon. Kantteekeningen bij een debuut', in *De Faun* 1 (1945), 3, p. 27-28; citaat p. 28. Parez' negatieve opstelling bleef niet zonder gevolgen. In het achtste nummer van *De Faun* wordt hij van antwoord gediend in een felle 'Kritiek op een kritiek' door Hugo Walschap (zoon van Gerard). Naam en adres van de redactiesecretaris zijn vanaf dat nummer ook uit het blad verdwenen.
- <sup>5</sup> Elsschot in L.P. Boon & W. Elsschot, *Als een onweder bij zomerdag. De briefwisseling tussen Louis Paul Boon en Willem Elsschot*, ed. J. Muyres & V. van de Reijt, Amsterdam, Querido, 1989, p. 22-23; zie ook W. Elsschot, *Brieven*, ed. V. van de Reijt, Amsterdam, 1993, p. 506. Een selectie uit de recensies wordt behandeld door Kris Humbeeck in zijn 'Nawoord' bij de editie van *Abel Gholaerts* als onderdeel van het *Verzameld werk* van Boon (deel 2, Amsterdam-Antwerpen, De Arbeiderspers, 2008).
- <sup>6</sup> Boon en Elsschot, *Als een onweder bij zomerdag*, p. 26; zie ook Elsschot, *Brieven*, p. 510.
- <sup>7</sup> Boon en Elsschot, *Als een onweder bij zomerdag*, p. 33; zie ook Elsschot, *Brieven*, p. 546-547; 512-513. Boon alludeert op deze opwerping van Elsschot in een brief van mei 1968 aan uitgeverij Querido, afgedrukt als woord vooraf bij de tweede druk van *Abel Gholaerts*. De aangegeven bladzijde verwijst naar de eerste druk, 1944.
- <sup>8</sup> Roggeman in L.P. Boon & M. Roggeman, *Brieven aan Morris, gevolgd door 'Herinneringen' van Maurice [Morris] Roggeman*, ed. J. Muyres en B. Vanheste, Maastricht, Gerards & Schreurs, 1989, p. 128-129. Vergelijk hiermee ook de hierna (noot 15) geciteerde brief van Maurice Roelants van 12 december 1942 (*Brieven aan literaire vrienden*, 1989, p. 54-55).



## NOTEN

- <sup>9</sup> L.P. Boon, *Abel Gholaerts*, Antwerpen, Diogenes, 1968 (= tweede druk, uitgegeven bij Querido, Amsterdam), p. 6.
- <sup>10</sup> B. Kemp, 'Vijfentwintig jaar later. Gholaerts revisited', in *De Standaard*, 18 april 1969.
- <sup>11</sup> G.F.H. Raat, 'Vincent en Lowie', in K. Humbeeck & P. de Wispelaere eds., *Louis Paul Boon, schrijver*, Antwerpen, Restant/ UIAntwerpen, 1989, p. 105-117.
- <sup>12</sup> Johan Tas, *Abel Gholaerts een mislukt meesterwerk?*, Gent, RUG, 1981.
- <sup>13</sup> L.P. Boon, *De Kapellekensbaan*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1953, p. 5.
- <sup>14</sup> L.P. Boon, *Abel Gholaerts*, Brussel, Manteau, 1944, p. 9. Alle verdere citaten zijn naar deze eerste druk (die ook wordt gevolgd in de *Verzameld werk*-editie).
- <sup>15</sup> L.P. Boon, *Brieven aan literaire vrienden*, ed. J. Muyres, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989, p. 54.
- <sup>16</sup> L.P. Boon, 'Bij Louis Paul Boon's *Abel Gholaerts*', in *De Roode vaan* 2/3 februari 1946.
- <sup>17</sup> In deze recensie heeft Boon de kritiek van anderen verwerkt: 'Zo merkt hij over zichzelf onder andere op, dat hij te veel schilder is, te veel ellende beschrijft en dat *Abel Gholaerts* een chaos zonder lijn is', maar hij meent toch dat de roman 'voor Vlaamse begrippen toe te juichen valt' (J. Muyres, 'Louis Paul Boon in "De Roode Vaan"', in *Maatstaf* 33 (1985), 6, p. 60-75; citaat p. 65).
- <sup>18</sup> L.P. Boon, in Boon en Roggeman, *Brieven aan Morris*, p. 48.
- <sup>19</sup> Meer informatie over dit vertelprocédé is te vinden in de klassiek geworden studie van P. de Wispelaere, 'De Kapellekensbaan als raamvertelling', in *De Vlaamse Gids* 61 (1977), 4, p. 27-34; ook in P. de Wispelaere, *Tekst en context*, ed. K. Humbeeck & G. Wildermeersch, Antwerpen, UIA, 1991, p. 51-61.

### *Leon de Winter en Peter Handke*

- <sup>1</sup> Leon de Winter, *Vertraagde roman. Reportage*, Haarlem, In de Knipscheer, 1982, p. 32.
- <sup>2</sup> Leon de Winter, *Vertraagde roman*, p. 54.
- <sup>3</sup> Hansmaarten Tromp, 'Leon de Winter. Een scenario'. Interview in *De Tijd*, 3 december 1976.
- <sup>4</sup> Leon de Winter, 'Verzoend, getemd, volbracht. Peter Handke heeft zich bevrijd van de last van de wereld,' in *Vrij Nederland*, 19 juni 1982.
- <sup>5</sup> Manfred Mixner, *Peter Handke*, Kronberg, Athenäum, 1977, p. 124.
- <sup>6</sup> Günther Sergooris, *Peter Handke und die Sprache*, Bonn, Bouvier, 1979, p. 46-47.
- <sup>7</sup> Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 117.
- <sup>8</sup> Graa Boomsma, *Leon de Winter, De (ver)wording van de jongere Dürer*, Apeldoorn, Walva Vaassen (Memoreeks Walva-Boeken), p. 35.

# NOTEN

- <sup>9</sup> Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers (Reeks Synthese), 1988, p. 152.
- <sup>10</sup> De vraagtekens zijn van Fokkema. Ik heb er elders op gewezen dat Michiels vanaf de Alfa-cyclus als vertegenwoordiger van de *nouveau roman* beslist tot het internationale postmodernisme mag worden gerekend. Zie 'Michiels postmodern', in *Op voet van gelijkheid*. Opstellen van Anne Marie Musschoot, red. Y. T'Sjoen en H. Vandevoorde, Gent, 1994 (Studia Germanica Gandensia nr. 36), p. 225-232 (oorspronkelijk verschenen in 1990).
- <sup>11</sup> Douwe Fokkema, 'The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts', in Douwe Fokkema & Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism. Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1986, p. 81-98; citaat p. 81-82.
- <sup>12</sup> Ibidem, p. 93 en p. 94; de term 'palimpsest' voor de aanwezigheid van een 'vroegere' tekst werd geïntroduceerd door G. Genette.
- <sup>13</sup> Elrud Ibsch, 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur', in W.F.H. Breekveldt, J.D.F. van Halsema, E. Ibsch, & L. Strengtholt (eds.), *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*, Amsterdam, B. Bakker, 1989, p. 346-373.
- <sup>14</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988, p. xi; zie ook haar *The Politics of Postmodernism*, New York/London, Routledge, 1989.
- <sup>15</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London/New York, Methuen, 1987 (herdrukt door Routledge); zie ook zijn 'Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing', in Douwe Fokkema & Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1986.
- <sup>16</sup> Boomsma, *Leon de Winter. De (ver)wording van de jongere Dürer*, p. 21.
- <sup>17</sup> De Winter in 'Niets zo werkelijk als een mythe. Chris van der Heijden in gesprek met Leon de Winter', in *Bzzlletin* 11 (november 1982), nr. 100 (thema-nummer 'De literaire kritiek'), p. 69-74; citaat p. 72.
- <sup>18</sup> Leon de Winter, *Zoeken naar Eileen W.*, Haarlem, In de Knipscheer, 1981, p. 73.
- <sup>19</sup> Leon de Winter, *La Place de la Bastille. Vertelling*, Haarlem, In de Knipscheer, 1982, p. 17.
- <sup>20</sup> Leon de Winter, *Vertraagde roman*, p. 82.
- <sup>21</sup> Carel Peeters, 'Leon de Winter: de vlucht in de verbeelding', in *Houdbare illusies*, Amsterdam, De Harmonie, 1984, p. 85-119.
- <sup>22</sup> Leon de Winter, 'Verzoend, getemd, volbracht. Peter Handke heeft zich bevrijd van de last van de wereld', in *Vrij Nederland*, 19 juni 1982.
- <sup>23</sup> Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel, VUBPress en Nijmegen, Vantilt, 1999 eerste druk.

# NOTEN

## *Louis Ferron: gefascineerd door het kwade*

- <sup>1</sup> Louis Ferron, *De hemelvaart van Wammes Waggel*, Amsterdam 1978, p. 222.
- <sup>2</sup> Zie hierover Frans C. de Rover, 'Van de werkelijkheid naar de verbeelding. Enkele tendensen in het narratieve proza 1970-1980', in *Bzzlletin* 11, nr. 100 (november 1982), p. 3-14.
- <sup>3</sup> Johan Diepstraten & Sjoerd Kuiper, *Het nieuwe proza. Interviews met jonge Nederlandse schrijvers*, Amsterdam 1978, p. 116.
- <sup>4</sup> 'Over de autobiografie'. Johan Diepstraten in gesprek met Louis Ferron, in *Bzzlletin* 9, nr. 80 (november 1980; Ferron-nummer), p. 3-17; citaat p. 15.
- <sup>5</sup> Diepstraten en Kuiper, *Het nieuwe proza*, p. 115; en vgl. het opstel over Céline in *De hemelvaart van Wammes Waggel*, p. 36-46.
- <sup>6</sup> *De hemelvaart van Wammes Waggel*, p. 31.
- <sup>7</sup> Deze opvatting werd door Ferron verwoord in verscheidene interviews: onder meer in *Haarlems Dagblad*, 19.10.1974 (met Kees Tromp), in *De Nieuwe Linie*, 17.11.1976 (met Hanneke Wijgh); in zijn standpuntverklaring in 'De brandende kwestie. Tegen het ideaal, vóór de werkelijkheid', in *Vrij Nederland*, 2.4.1983.
- <sup>8</sup> De oorspronkelijke recensie van Mertens in *De Groene Amsterdammer* van 10.10.1979. De meer uitgebreide interpretatie onder de titel 'De bodemloosheid van "De Gallische ziekte"', in *Bzzlletin* 9, nr. 80, p. 46-52; een nog eens sterk bewerkte versie hiervan, 'De schrijver als lezer', in *Over verhalen gesproken. Analyses van verhalen* door Margaretha H. Schenkeveld e.a., ed. J. Hoogteijling & F.C. de Rover, Groningen 1982, p. 203-225.
- <sup>9</sup> Vgl. Bart Vervaeck, die stelt dat Ferron met *Hoor mijn lied*, *Violetta* en het daaropvolgende *Over de wateren* (1986) vooruitloopt op zijn als autobiografie gepresenteerde Haarlemse trilogie van de jaren 1990 en hierdoor ook representatief is voor de tendens tot 'verdunning van de postmoderne ontregeling door toevoeging van schijnbaar realistische en traditionele verhaalvormen'; B. Vervaeck, 'De kleine Postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman', in *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, red. Elke Brems, Hugo Brems, Dirk de Geest, Eveline Vanfraussen, m.m.v. Marijke Malfroidt, Leuven, Peeters, p. 133-167; citaat p. 150-151.
- <sup>10</sup> Martin Ros, 'Op zoek naar het vuurwerk in Koningsbergen', in *Bzzlletin* 9, nr. 80, p. 27-33; citaat p. 30.
- <sup>11</sup> 'Ik wil mij niet als mens in de kaart laten kijken'. Interview met August Hans den Boef, in *De Volkskrant*, 7.1.1983.
- <sup>12</sup> Geciteerd wordt uit de eerste druk van *Hoor mijn lied*, *Violetta*, verschenen te Amsterdam bij De Bezige Bij in 1982.
- <sup>13</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* translated from the Russian by Hélène Iswolsky, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1968. In Franse vertaling van A. Robert uitgegeven bij Gallimard, Paris, 1970.

## NOTEN

*Het gekoesterde ego*

- <sup>1</sup> Paul de Wispelaere, *En de liefste dingen nog verder*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 1998, p. 123. De hierna volgende citaten zijn ontleend aan p. 123-124.
- <sup>2</sup> Paul de Wispelaere, *Tekst en context. Artikelen en essays over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*. Gebundeld en aangeboden ter gelegenheid van zijn afscheid door het Departement Germaanse Filologie van de Universitaire Instelling Antwerpen, 1992, p. 322.
- <sup>3</sup> Paul de Wispelaere, *En de liefste dingen nog verder*, p. 125.
- <sup>4</sup> Paul de Wispelaere, *En de liefste dingen nog verder*, p. 125.
- <sup>5</sup> De term wordt gehanteerd door Hugo Bousset, *Grenzen verleggen. De Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986*. I. Trends, Antwerpen, Houtekiet, 1988.
- <sup>6</sup> Zie hierover het standaardwerk van Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (een 'édition augmentée' in de 'Collection Points' van Seuil vanaf 1996); en Mineke Schipper, 'Ik is anders. Autobiografisch schrijven in verschillende tijden en culturen', in *Ik is anders. Autobiografie in verschillende culturen* o.r.v. Mineke Schipper & Peter Schmitz, Baarn, Ambo, 1991, p. 9-20.
- <sup>7</sup> Meer over deze discussie in Peter Schmitz, 'Jeroen Brouwers, *Bezonken rood*', in *Lexicon van literaire werken*, afl. juni 1989.
- <sup>8</sup> Vgl. Jeanette M.L. den Toonder, 'Qui est je?' *Étude sur l'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*. Diss. Leiden 1998, p. 97-116 en idem, 'De identiteit van het autobiografische ik. Leven en werk in de modern Franse autobiografie', in *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 3 (1989), 1 (maart), p. 15-25; citaat p. 18.
- <sup>9</sup> Jeroen Brouwers, *Kroniek van een karakter. Deel 2. 1982-1986. De oude Faust*, Antwerpen, Uitgeverij H., 1987, p. 361.
- <sup>10</sup> Met dank aan Lars Bernaerts voor deze aanvulling.
- <sup>11</sup> P.F. Thomese, 'De narcistische samenzwering', in *De revisor* 25 (1998), 1 (maart), p. 24-32; citaat p. 31.
- <sup>12</sup> L. Gilmore, 'The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre', in *Autobiography & Postmodernism*, ed. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peeters, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994, p. 5.
- <sup>13</sup> Met dank aan Lars Bernaerts voor deze laatste opmerking.
- <sup>14</sup> O. van Severijnen, 'Genre en periode: de autobiografie en het modernisme', in Els Jongeneel, ed., *over de autobiografie*, Utrecht, HES, 1989, p. 84-812; citaat p. 76-78.
- <sup>15</sup> Chr. Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York, W.W. Norton & Company, 1978.
- <sup>16</sup> Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur*, Amsterdam, 1987 (Reeks Synthese); de genoemde overweging in de inleiding en in de epiloog.
- <sup>17</sup> Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, 1998.

## NOTEN

*Schrijven als een vorm van literaire archeologie*

- <sup>1</sup> Maurice Gilliams, *Journal van de Dichter* samengesteld en uitgeleid door Martien J.G. de Jong & ingeleid door Paul de Wispelaere, Antwerpen, Manteau, 1997 (reeks Klassieken uit Vlaanderen deel 3), p. 7-13; eveneens verschenen in het Gilliamsnummer van *Vlaanderen* 46 (1997), 4 (september-oktober), p. 267-269.
- <sup>2</sup> In *Contact. Maandschrift voor boekenvrienden onder redactie van Maurice Gilliams* 1 (1934), 2 (15 november), p. 4-7; gebundeld in *Maurice Gilliams in Contact (1934-1937)*, ed. Liesbeth van Melle, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2007, p. 27-30. Voor verdere literatuur hierover zie hoofdstuk 6 hiervóór, 'Maurice Gilliams. Schrijven als zelfondervraging', noot 21 en 22.
- <sup>3</sup> Paul de Wispelaere, "'Doorheen en in alles blijf ik-zelf onderwerp van wat ik schrijf'". Het autobiografische schrijven bij Maurice Gilliams', in A.M. Muschoot en B. Vanheste (samenstelling), *Gilliams, de veelkantige*, Nijmegen, Van-tilt, 2002, p. 33-42.
- <sup>4</sup> Paul de Wispelaere, *Het verkoolde alfabet. Dagboek 1990-1991*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1992 (Reeks Privé-Domein nr. 179), p. 45.
- <sup>5</sup> Paul de Wispelaere, 'Dagboekfragmenten', in [Gaston Burssens e.a.] *Elf uit Vlaanderen*. Amsterdam, De Bezige Bij – Antwerpen, Contact, 1966, p. 41-63.
- <sup>6</sup> Over de Nederlandse vertaling van Frisch' *Dagboek 1946-1949* (Amsterdam, Meulenhoff, 1986) schreef De Wispelaere een lang waardierend essay dat werd gebundeld in *De broek van Sartre* (1987) en opnieuw is opgenomen in Paul de Wispelaere, *De moderne roman*, red. Bart Vervaeck, Gent, Academia Press, 2011 (SEL-Reeks nr. 3), p. 177-190. Daar lezen we: 'Het uiterst ambivalente zelfbeeld van Max Frisch is mij om verscheidene redenen dierbaar. In een aantal opzichten herken ik mezelf erin' (p. 188). *Het verkoolde alfabet* is ook als concept duidelijk verwant met het dagboek van Frisch, dat is 'samengesteld uit verschillende tekstsoorten en literaire taalregisters' (p. 183).
- <sup>7</sup> Deze visie is verder uitgewerkt in de lezing 'Over geschiedschrijving en fictionalisering' (1995), eveneens (opnieuw) gebundeld in Paul de Wispelaere, *De moderne roman*, red. Bart Vervaeck, p. 191-204.
- <sup>8</sup> Paul de Wispelaere, 'Ambivalentie', in *Tekst en context. Artikelen en essays over moderne en buitenlandse literatuur [...]*, ed. K. Humbeeck en G. Wilde-meersch, Antwerpen, UIA, 1992, p. 355-372.
- <sup>9</sup> Niet van alle tijden is de opvallende en zeer intensieve bloei van het genre van het autobiografische schrijven, een bloei waaraan De Wispelaere zelf uiteraard in aanzienlijke mate heeft bijgedragen maar die overigens een internationaal verschijnsel is. Over de oorzaken van de autobiografische wending in de literatuur van het *fin de siècle* is al heel wat gespeculeerd en geschreven; vgl. onder meer het hier voorafgaande opstel 'Het gekoesterde ego. Autobiografisch

## NOTEN

schrijven en het einde van het millennium', waar wordt uitgegaan wordt van De Wispelaere roman *En de liefste dingen nog verder*.

- <sup>10</sup> Paul de Wispelaere, 'Dagboekfragmenten', in *Elf uit Vlaanderen*, p. 56.
- <sup>11</sup> Paul de Wispelaere, 'Het problematische ik', in *Met kritisch oog*, 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar [1967], p. 39-53.

### Deel 4. Over Stefan Hertmans

#### *Stefan Hertmans: van fascinatie naar reflectie*

- <sup>1</sup> Stefan Hertmans, *Oorverdovende steen. Essays over literatuur*, Antwerpen-Amsterdam, 1988, p. 7.
- <sup>2</sup> Stefan Hertmans, *Oorverdovende steen*, p. 8.
- <sup>3</sup> Stefan Hertmans, *Ruimte*, Ertvelde, Van Hyfte, 1981, p. 154.
- <sup>4</sup> Stefan Hertmans, *Ruimte*, p. 52.
- <sup>5</sup> Stefan Hertmans, *De grenzen van woestijnen. Verhalen*, Amsterdam, Meulenhoff-Leuven, Kritak, 1989, p. 74.
- <sup>6</sup> Stefan Hertmans, *Gestolde wolken. Verhalen*, Amsterdam, Meulenhoff-Leuven, Kritak, 1987, p. 71.
- <sup>7</sup> Stefan Hertmans, *Gestolde wolken*, p. 72.
- <sup>8</sup> Vgl. *Ruimte*, p. 138 over de kleine sneeuwdoosjes 'die men mij schonk bij eindejaarsfeesten': 'Ze hebben mij jaren gefascineerd om hun geslotenheid.'
- <sup>9</sup> Stefan Hertmans, *Sneeuwdoosjes. Essays over literatuur*, Amsterdam, Meulenhoff-Leuven, Kritak, 1989, p. 13.
- <sup>10</sup> In de omschrijving van *Ruimte*: 'Met het opvoeren van dergelijke bewustzijns-subtiliteiten begint de waanzin' (p. 44).
- <sup>11</sup> Vgl. ook *Ruimte*, p. 154: 'Er moeten snijpunten bestaan waar het meest abstracte, het verbeeld-bare en het tast-bare, dat louter tot het terrein van de fysica behoort, samenvallen; het heeft vermoedelijk o.m. Paul Celan behekst in zijn metaforen uit *Ademkristal*, die voor het grootste gedeelte op de geologie van het hooggebergte teruggaan.' Over de invloed van Celan op de vroegste bundels *Ademzuil* en *Melksteen*, zie verder vooral de zeer genuanceerde beschouwingen van Carl de Strycker, *Celan auseinander geschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*, Antwerpen-Apeldoorn, 2012, p. 269-278.
- <sup>12</sup> Geciteerd naar de verzamelbundel *Muziek voor de overtocht. Gedichten 1975-2005*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2006, p. 222.

## NOTEN

*Stefan Hertmans en Wallace Stevens*

- <sup>1</sup> Michael Davidson, 'Notes beyond the *Notes*: Wallace Stevens and Contemporary Poetics', in Albert Gelpi (ed.), *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 141-160; citaat p. 142.
- <sup>2</sup> Over het netwerk van namen die in verband werden gebracht met Stevens zie bijvoorbeeld de indrukwekkende opsomming in het hoofdstuk 'It must Be Intertextualized' in Bart Eeckhout, *Wallace Stevens and the Limits of Reading*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2002, p. 45.
- <sup>3</sup> Michael Davidson, 'Notes beyond the *Notes*', p. 144.
- <sup>4</sup> Albert Gelpi, 'Preface', in Albert Gelpi (ed.), *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, p. vii.
- <sup>5</sup> Dat het beeld van de nieuwe poëzie hierbij nog niet meteen werd gevormd bleek pas duidelijk bij de publicatie van Thomas Vaessens & Jos Joosten, *Post-moderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (Nijmegen, Vantilt, 2003), waarin Barnard niet eens wordt genoemd en waarin ook niet wordt ingegaan op de rol van Stevens.
- <sup>6</sup> Willem Jan Otten, 'Er is een fantastische poging mislukt', in *De letterpiloot. Essays, verhalen, kronieken*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1994, p. 229-253; citaat p. 237-238.
- <sup>7</sup> Stefan Hertmans, *Muziek voor de overtocht. Gedichten*, Amsterdam, Meulenhoff – Leuven, Kritak, 1994. Dezelfde titel *Muziek voor de overtocht* werd later opnieuw gegeven aan de verzamelbundel *Gedichten 1975-2005* (2006).
- <sup>8</sup> Stefan Hertmans, 'Een nomade in eigen geest. Stefan Hertmans over zijn nieuwe bundel (Interview Bart Vervaeck)', in *De Morgen*, 13 mei 1994.
- <sup>9</sup> Met dank aan Bart Eeckhout voor deze laatste suggestie.
- <sup>10</sup> Deze en volgende verwijzingen zijn naar Wallace Stevens, *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*, ed. Holly Stevens, New York, Vintage Books, 1990, verder afgekort in de tekst als PEM, gevolgd door de pagina; het citaat hier p. 234.
- <sup>11</sup> Harold Bloom, *Wallace Stevens. The poems of Our Climate*, Ithaca and London, Cornell University Press (Cornell Paperbacks), 1980, p. 168.
- <sup>12</sup> Gepubliceerd in *De Gids* 160 (1997), 4, p. 296-298. Hertmans' cyclus over Stevens verscheen in het Stevens-nummer van *De Revisor*, 1992/6. Hij liet me weten dat hij toen ook zelf enkele gedichten van Stevens vertaalde.
- <sup>13</sup> Een beeld van twintig mannen die een brug naar een dorp oversteken. Het gedicht kreeg een elegante interpretatie van Bart Eeckhout, 'Wallace Stevens en het eindeloze genot van het spelende denken', in R. Duhamel (red.), *Over literatuur en filosofie. Grensgevallen en gevallen grenzen*, Leuven-Apeldoorn, Garant, 1995, p. 134-142.
- <sup>14</sup> Milton J. Bates, *Wallace Stevens. A Mythology of Self*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 214.

## NOTEN

- <sup>15</sup> James Longenbach, *Wallace Stevens. The Plain Sense of Things*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 301.
- <sup>16</sup> Anne Decelle, “‘No, this way it will never lead to a model’: The intertextual dialogue between Stefan Hertmans and Wallace Stevens in *Music for the Crossing* (1994)”, in *Dutch Crossing* 30 (2006), 1, p. 121-142, stipt aan (p. 131 en p. 134) dat zij zich niet akkoord kan verklaren met deze conclusie omdat Hertmans zich volgens haar in deze bundel juist afwendt van het arbitraire en defaitistische van het postmodernisme. Zij geeft aan het gedicht ‘De zanger en de architect’ dan ook een totaal andere interpretatie. Wij willen hier aan toevoegen dat er (gelukkig) verschillende interpretaties mogelijk zijn van één gedicht. En dat Hertmans’ onophoudend streven om zich in en door zijn kunst te mengen in de wereld (‘to intervene with the world’) zeker niet in tegenspraak is met de constatering van de vergeefsheid van al zijn pogingen. Dit is althans wat ook af te lezen valt uit de verklaring die hij zelf geeft aan de titel van zijn bundel (vgl. het interview in *De Morgen*, genoemd in noot 8) en uit het hiervoor genoemde poëtische opstel ‘Vitale melancholie’.
- <sup>17</sup> Frank Lentricchia, *Ariel and the Police. Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1988, p. 200.
- <sup>18</sup> Harold Bloom, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven-London, Yale University Press, 2011. Helemaal indrukwekkend is het nauwelijks te vatten proces waarmee sommige teksten via vertalingen verspreid worden in de diaspora van de geglobaliseerde wereld, een goudmijn voor heden-daagse comparatisten. Een schitterend staaltje hiervan geeft Stevens-specialist Bart Eeckhout, ‘Claus, Shelley, Coetzee, Stevens. Een casestudy over de transformatieve identiteit van wereldliteratuur’, in *Spiegel der Letteren* 53 (2011), 3, p. 357-389.
- <sup>19</sup> Huub Beurskens, ‘De dichter, Picasso en de engel’, in *Buitenwegen. Excursies met gedichten en vergezichten*, Amsterdam, Meulenhoff, 1992, p. 37.

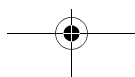
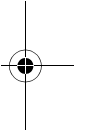
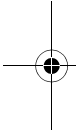
### *Creatief zwerven zonder kompas*

- <sup>1</sup> Stefan Hertmans, ‘Parsifal met de cocaïne-lepel. Een vergeten oratorium van Hindemith en Benn’, in *Fuga’s en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek*, Amsterdam, Meulenhoff/Kritak, 1995, p. 183.
- <sup>2</sup> Stefan Hertmans, ‘Vooraf’, in *Oorverdovende steen. Essays over literatuur*, Antwerpen-Amsterdam, Manteau, 1988, p. 7.
- <sup>3</sup> Bas Heijne, *Echt zien. Literatuur in het mediatijdperk*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, p. 49.
- <sup>4</sup> Thomas Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*, Nijmegen, Vantilt, 2009, p. 89.
- <sup>5</sup> Stefan Hertmans, *Oorverdovende steen*, p. 13.
- <sup>6</sup> Stefan Hertmans, *Oorverdovende steen*, p. 122.



NOTEN

- <sup>7</sup> Stefan Hertmans, *Oorverdovende steen*, p. 96.
- <sup>8</sup> Stefan Hertmans, 'Sneeuwdoosjes', in *Sneeuwdoosjes. Essays*, Amsterdam, Meulenhoff-Leuven, Kritak, 1989, p. 10.
- <sup>9</sup> Stefan Hertmans, 'Vitale melancholie', in *Sneeuwdoosjes*, p. 169.
- <sup>10</sup> Over de betekenis van Celan, vgl. hierboven in het hoofdstuk 'Van Fascinatie naar reflectie', noot 11.
- <sup>11</sup> Stefan Hertmans, 'George Steiner: terug naar de teksten. Maar hoe?', in *Fuga's en pimpelmezen*, p. 57.
- <sup>12</sup> Stefan Hertmans, *Het putje van Milete. Essays*, Amsterdam, Meulenhoff, 2002, p. 74-75.
- <sup>13</sup> Bas Heijne, geciteerd door Dirk Leyman in diens 'Nawoord' bij Stefan Hertmans, *Je portret*, Amsterdam, Stichting Voetnoot (Reeks Belgica), 2010, p. 44.
- <sup>14</sup> Stefan Hertmans, *De mobilisatie van Arcadia*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2011, p. 60-61.



## Verantwoording

‘De sociaal-kritische traditie in Vlaanderen. Eugeen Zetternam en Cyriel Buysse’ verscheen oorspronkelijk als ‘Cyriel Buysse en de sociaal-kritische traditie in Vlaanderen’ in het huldealbum *Taeldeman, man van de taal*, ed. J. de Caluwe e.a., Gent, Academia Press, 2004, p. 631-638 en werd hier aangevuld met een niet eerder gepubliceerde beschouwing over Zetternam.

‘Tussen twee eeuwen. Enkele beschouwingen over de verstrengeling van twee culturen in het *fin de siècle* van toen’, is de tekst van een lezing die werd gehouden ter gelegenheid van de inauguratie van een Leerstoel Émile Verhaeren aan de VUB op 26 november 1998 en werd gepubliceerd in het *Nieuw Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, maart 1999, p. 3-16.

‘Karel van de Woestijne als chroniqueur van de Frans-Belgische letteren’ is de bewerkte tekst van een niet eerder gepubliceerde lezing op het tweedaags colloquium ‘Amoenitates Belgicae? Wisselwerking tussen de Nederlandstalige en Franstalige literaturen in België’, georganiseerd door de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en de Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, Gent en Brussel 28 en 29 april 2006.

‘Gezelle – Van de Woestijne – Van Ostaijen en de traditie van de poésie pure’ werd eerder gepubliceerd in *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde. Colloquium van docenten in de Neerlandistiek in Zuid-Europa. Roma, 28-29 maart 1994. Nederlands Instituut*. Bijgebracht door Rita D. Snel Trampus, Trieste, Edizione Lint, Nederlandse Taalunie, 1995, p. 79-87.

‘Op zoek naar Willem Elsschot in *Villa des Roses*’ verscheen eerder in een Franse vertaling door Kim Andringa (‘À la recherche de Willem Elsschot dans *Villa des Roses*’) in *Lettres néerlandaises de la Révolution à nos jours. Hommage à Hanna Stouten. Études germaniques* 59 (2004), 3 (Juillet-Septembre), p. 531-542.

# VERANTWOORDING

‘Maurice Gilliams. Schrijven als zelfondervraging’ werd gepubliceerd in het Gilliams-nummer van *De Parelduiker* 5 (2000), 3-4, p. 55-69 en werd hier aangevuld met verwijzing naar recent onderzoek.

‘Eerherstel voor het “tweede cahier” van Gilliams’ *Elias?* werd opgenomen onder de titel ‘Eerherstel voor het “tweede cahier” van *Elias?* Een literair-historische toelichting’ in de verzamelbundel Maurice Gilliams, *Ik ben Elias. Romans en verhalen*, Amsterdam, Meulenhoff, 2000, p. 623-635.

‘Johan Daisne als romanvernieuwer’ verscheen als ‘Johan Daisnes *Zes domino’s voor vrouwen*: het magisch-realisme voorafgebeeld’ in *Vlaanderen* 39 (1990), 233 (november-december), p. 392-395 en wordt hier voorafgegaan door het korte opstel ‘Johan Daisne als prozaïst’ uit het *Jaarboek* 1 (1995), p. 11-15 van het Studiecentrum Johan Daisne (Gent).

‘Louis Paul Boon: *Abel Gholaerts* – een omstreden boek?’ werd gepubliceerd in *De Kantieke Schoolmeester. Halfjaarlijks tijdschrift voor de boonstudie*, nr. 6/7, december 1994/januari 1995, p. 13-27.

‘Leon de Winter en Peter Handke. Vormen van postmodernisme’ verscheen als ‘Leon de Winter and Peter Handke: Varieties of Postmodernism’ in *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1991. Europe 1992: Dutch Literature in an International Context*, ed. Johan P. Snapper and Thomas F. Shannon, Lanham MD, University Press of America, 1993, p. 157-170.

‘Louis Ferron: gefascineerd door het kwade. Meerduidigheid en omkeerbaarheid in *Hoor mijn lied, Violetta* (1982)’ verscheen in *De Vlaamse Gids* 67 (1983), 4 (juli-augustus), p. 27-34.

‘Het gekoesterde ego. Autobiografisch schrijven en het einde van het milennium’ verscheen in *Ons Erfdeel* 42 (1999), 1, p. 61-73.

‘Schrijven als een vorm van literaire archeologie. Over Paul de Wispelaeres *Het verkoolde alfabet*’ werd opgenomen in de colloquiumbundel *Mythe en geschiedenis. De wereld van Paul de Wispelaere* samengesteld en ingeleid door Erik Spinoy, Brussel, VUBPress-ASP, 2003, p. 29-37, hier aangevuld met de

## VERANTWOORDING

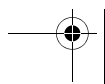
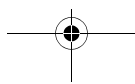
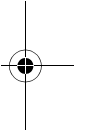
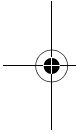
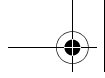
bespreking van het dagboek, samen met *Tekst en context*, onder de titel 'Paul de Wispelaere: het eindeloze verzet tegen de voltooiing', in *Ons Erfdeel* 35 (1992), 5, p. 643-647.

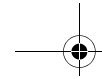
'Stefan Hertmans: van fascinatie naar reflectie' verscheen in *Ons Erfdeel* 33 (1990), 1, p. 16-21.

'Stefan Hertmans en Wallace Stevens. Een postmodernistische dialoog met de modernistische traditie' verscheen als 'Stefan Hertmans and Wallace Stevens: A postmodernist dialogue with modernist tradition' in *Vantage Points. Festschrift for Johan Snapper*, ed. Blake Lee Spahr, Thomas F. Shannon and Wiljan van den Akker, Lanham-New York-London, American Association for Netherlandic Studies and University Press of America, 1996, p. 193-204.

'Creatief zwerven zonder kompas. Stefan Hertmans als essayist' verscheen in *Ons Erfdeel* 40 (1997), 2, p. 237-243.

Alle teksten werden voor deze uitgave herzien.





# Register

